L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

COMITÉ DE DIRECTION :

Marcel BIZOS
Inspecteur général de l'Instruction publique

Pierre BOYANCÉ
Professeur à la Sorbonne

Adrien CART
Inspecteur général de l'Instruction publique

Pierre-Georges CASTEX
Professeur à la Faculté des Lettres de Lille

Maurice LACROIX
Professeur de Première supérieure au Lycée Henri IV

Mario ROQUES
Membre de l'Institut

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : **Jean BEAUJEU**
Maître de conférences à la Faculté des Lettres de Lille

ADMINISTRATION ET RÉDACTION

J.-B. BAILLIÈRE & FILS, 19, rue Hautefeuille, PARIS (6e)

Téléphone : DANTON 96-02 et 03. — C. C. Postaux : Paris 202. — R. C. Seine 7432. — R. P. Seine C. A. 4615.

CINQUIÈME ANNÉE. — N° 2. — MARS-AVRIL 1953

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE. — DOCUMENTATION GÉNÉRALE

DEUX VISAGES DE RACINE OU DE FRANÇOIS MAURIAC A JEAN GIRAUDOUX, *par André SÉAILLES* 43
L'ARCHITECTURE DES « POÈMES BARBARES » ET SES ENSEIGNEMENTS, *par J.-H. BORNECQUE* 47
SÉNÈQUE EST-IL UN PHILOSOPHE ? *par Pierre GRIMAL* 60
LES ORIGINES DU MITHRIACISME, *par Ernest WILL* 65
A TRAVERS LES LIVRES 70
A TRAVERS LES REVUES D'HISTOIRE LITTÉRAIRE 72

DEUXIÈME PARTIE. — DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

EXPLICATION FRANÇAISE. LA PANTOMIME DES GUEUX, *par Roger PONS* 74
QUELQUES CADRES D'ÉTUDES POUR LES « POÈMES ANTIQUES », *par P.-G. CASTEX* 78
POUR LE THÈME LATIN (**suite**), *par E. DE SAINT-DENIS* 84

L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

CINQUIÈME ANNÉE. — N° 2. — MARS-AVRIL 1953

Ont collaboré à ce numéro :

J.-H. BORNECQUE, professeur à la Faculté des Lettres de Caen; P.-G. CASTEX, professeur à la Faculté des Lettres de Lille; P. GRIMAL, maître de conférences à la Sorbonne; R. PONS, professeur de Première Supérieure au Lycée Louis-le-Grand; Guy ROBERT, chargé de cours à la Faculté des Lettres de Besançon; J. de ROMILLY, professeur à la Faculté des Lettres de Lille; E. de SAINT-DENIS, professeur à la Faculté des Lettres de Dijon; A. SÉAILLES, professeur au Lycée de Saint-Quentin; E. WILL, assistant à la Faculté des Lettres de Lille.

Prix de l'abonnement : **1.200 fr.;** Etranger : **1.500 fr.;** le numéro : **300 fr.**

N. B. — La Direction de la Revue décline toute responsablilité au sujet des opinions émises par les auteurs dans leurs articles

---

BULLETIN D'ABONNEMENT

à MM. J.-B. BAILLIERE et FILS

ÉDITEURS

19, rue Hautefeuille — PARIS (VI°) Chèques Postoux : **PARIS 202**

Je soussigné (nom et prénoms) .....

demeurant (1) .....

..... *vous prie de bien vouloir m'abonner à*

L'INFORMATION LITTÉRAIRE

Revue illustrée paraissant cinq fois par an, par numéros de 48 pages (20 × 26)

Prix de l'abonnement : France, **1.200 fr.;** Etranger, **1.500 fr.;** le numéro, **300 fr.**

(LES ABONNEMENTS PARTENT DU 1er JANVIER DE CHAQUE ANNÉE)

Veuillez trouver sous ce pli un chèque / mandat postal *de* ..... *francs, montant de mon abonnement.*

Signature :

(1) Prière d'écrire très lisiblement.

PREMIÈRE PARTIE

DOCUMENTATION GÉNÉRALE

Deux visages de Racine

ou

de François Mauriac à Jean Giraudoux

Deux siècles après sa mort, une étrange aventure est arrivée à Jean Racine. Deux écrivains, parmi les plus opposés de notre temps, nous offrent de lui deux images contradictoires. Où est le véritable Racine ? Déconcerté, rêveur, le lecteur hésite entre ces ombres fascinantes où, autant que le modèle, il croit reconnaître chacun des peintres : François Mauriac et Jean Giraudoux.

UN RACINE MAURIACIEN

« Pour atteindre le cœur d'un homme disparu depuis des siècles, la route la meilleure passe par nous-mêmes », écrit François Mauriac au seuil de son livre sur la vie de Jean Racine. On ne saurait affirmer plus clairement ses affinités.

La pieuse enfance de Jean Racine, son austère jeunesse à Port-Royal qu'il appelait dans ses premiers vers « les saintes demeures du silence », tout cela est admirablement évoqué par Mauriac. L'auteur du *Mystère Frontenac* a connu lui aussi une jeunesse fervente, au fond d'une province paisible. Mais dès les années de l'adolescence Mauriac reconnaît dans l'âme du jeune Racine le drame qui fut celui de sa propre adolescence, et l'est resté, à travers toute sa vie : la lutte entre la splendeur éblouissante du monde sensuel et l'austère exigence de Dieu : « A seize ans, le drame de la Semaine Sainte réside (...) dans le contraste du printemps adorable et de sa langueur, avec la nécessité d'attacher (notre) esprit au mystère d'un Dieu crucifié pour nous. » Ce débat passionné de la Nature et de la Grâce qui a rythmé sa vie et son œuvre, François Mauriac va le retrouver dans l'âme du jeune Racine.

Qui, mieux que l'auteur de l'*Enfant chargé de chaînes*, pouvait décrire les épisodes familiers de la vie de Racine, sa fougueuse révolte contre Port-Royal, ses violentes lettres à Nicole ? C'est la libération d'un jeune Eliacin qui découvre avec ivresse la gloire, le monde et ses plaisirs. Libération délicieuse et criminelle. L'homme qui a écrit ce roman au titre terrible : *Le Mal*, ne pouvait que retrouver, dans le vertige de l'adolescence racinienne, son propre vertige.

Mais aux abords de la quarantaine, l'homme grisé de plaisirs « sent la fatigue du passé qu'il tire après lui; alors notre destinée prend figure; elle revêt déjà pour nous son aspect éternel, et nous ne sommes plus assez aimés pour en être divertis... ». C'est le temps où l'ange de midi vient rôder autour des âmes perdues. C'est pour Racine le temps du remords, de *Phèdre*, puis de ce long silence où il va entrer, pense-t-il, pour toujours. François Mauriac a marqué cet instant décisif où Racine enfante sa plus prodigieuse création : *Phèdre*. A la différence d'Hermione et de Roxane. Phèdre connaît son opprobre, elle l'étale aux pieds mêmes d'Hippolyte. Elle va jusqu'à l'horreur dans la connaissance de soi. Elle se connaît et se juge, au milieu de son abaissement, dans cette lumière de la honte que connaissent tous ceux qui n'ont point perdu le souvenir de leur « filiation divine ». Mais Phèdre est une « chrétienne à qui la grâce a manqué »; « elle traîne après elle une immense postérité d'êtres qui savent ne pouvoir rien attendre ni espérer, exilés de tout amour, sur une terre déserte, sous un ciel d'airain ». Cette « figure morte », ces « lèvres sèches », ces « yeux brûlés qui demandent grâce », ces « tristes corps perclus de honte et dont le seul crime est d'être au monde », le lecteur de François Mauriac les a reconnus. Sous le ciel sulfureux des Landes natales, sous ce ciel sombre où l'orage rôde, Thérèse Desqueyroux continue de vivre les rêves, les crimes et les remords de Phèdre.

Un dernier secret reste néanmoins à expliquer. Pourquoi, après ce chef-d'œuvre, le brusque silence de Racine ? Pourquoi ce retour à une vie bourgeoise et rangée, dont il ne sortira que pour écrire des tragédies pieuses ? La réponse de François Mauriac est révélatrice. Racine, selon lui, atteint avec *Phèdre* les limites de son génie. Peut-être sent-il alors qu'il ne peut aller plus loin, qu'il risque de se répéter. Quoi qu'il en soit, au moment où l'instinct créateur reflue en lui, la nostalgie de la Foi tout à coup l'envahit. « Impuissante contre une œuvre à faire, (la grâce) triomphe aujourd'hui que la création semble achevée. L'œuvre existe à jamais, toute belle, indestructible, même si son créateur la renie. Il peut maintenant vaquer à son salut ».

André Gide, dans une lettre célèbre à François Mauriac, lui a reproché de donner là une explication spécieuse, et d'avoir arbitrairement confondu le point de vue de Racine vieillissant et son propre point de vue de romancier catholique : « Vous vous félicitez, lui a-t-il dit, que Dieu, avant de ressaisir Racine, lui ait laissé le temps d'écrire ses pièces, de les écrire *malgré* sa conversion. En somme, ce que vous cherchez, c'est la permission d'écrire *Destins;* la permission d'être chrétien sans avoir à brûler vos livres... car vous n'êtes pas assez chrétien pour n'être plus littérateur. »

Ainsi André Gide dénonce le compromis qui permet « d'aimer Dieu sans perdre de vue Mammon ». Mais ce compromis est-il aussi rassurant qu'il veut bien le croire ? N'est-ce pas plutôt un drame pour l'écrivain déchiré entre sa vocation catholique et sa vocation d'écrivain ? Drame traversé de scrupules, d'angoisses, de silences... François Mauriac l'a retrouvé chez Racine, parce que tel a été le sien depuis qu'il a commencé d'écrire.

UN RACINE GIRALDUCIEN

François Mauriac, en Racine, avait vu un homme angoissé par le conflit de la nature et de la grâce. Jean Giraudoux voit en Racine exclusivement un homme de lettres, dont le drame est inexistant, mais le métier parfait.

L'impeccable maîtrise de Racine, parfait magicien du vers français, semble confirmer cette vue. Son aisance souveraine est en quelque sorte détachée du monde et des drames de la vie. N'est-ce pas l'image d'un écrivain très cher et très familier à Giraudoux ? Auteur d'une œuvre « dénuée d'angoisse séculaire, de scrupule, de morale et de réminiscence », Racine lui apparaît doué de la qualité essentielle de l'écrivain : il a l'inconscience créatrice indispensable pour mener à bien « sa fonction d'archange et de bourreau ».

Quelle est cette mystérieuse fonction d'archange et de bourreau réservée à l'homme de lettres ? Jean Giraudoux évoque de même « la cruauté et la virginité littéraires ». Cette dernière symbolise sans doute le « volontaire écartement de la vie » dont on a parlé à propos des classiques. Quant à la cruauté littéraire, n'est-ce pas la logique implacable, inhumaine, des sentiments et des passions, tels que les voyait l'auteur de *Phèdre ?* En même temps qu'un secret de l'art de Racine, Giraudoux nous livre ici l'un de ses propres secrets. Nul plus que lui n'a été cet archange et ce bourreau littéraire — démiurge d'un univers harmonieux et pur, détaché de sa propre souffrance et de la

souffrance du monde, tourné vers une représentation idéale des passions, qui ne lui paraissaient jamais plus belles que dans l'atmosphère épurée de la tragédie, loin du tumulte de la vie.

Le miracle est que Giraudoux, définissant son esthétique personnelle, ait pu définir par là-même l'esthétique de Racine. Car il ne se borne pas à évoquer de Racine ce visage d'archange et de bourreau. Il montre avec une étonnante lucidité les conséquences qui sont impliquées dans cette nature particulière d'écrivain.

Le premier aspect qui le frappe est le réalisme racinien. Ce réalisme n'est pas, selon lui, la peinture des passions réelles éprouvées par Racine, mais celle des passions imaginaires qu'il a devinées à travers la mythologie, par l'entremise de la culture que lui ont inculquée ses maîtres. Les admirables éducateurs de Port-Royal ont introduit le jeune Racine dans l'univers splendide et cruel où vivent les descendants d'Œdipe, les ombres des Atrides, et, sous le rayonnement fatal de son aïeul, la fille de Minos et de Pasiphaé. Pour l'enfant Racine, l'univers réel était « vide de parents et d'occupations ». Le seul univers réel devint pour lui cet univers de la culture « dont il ressentait les passions et dont il épousait la vie ». Le miracle du réalisme racinien est le miracle d'une culture qui a pénétré une vie.

Jean Giraudoux a su dévoiler ce miracle, parce qu'en un sens, il l'a lui-même vécu. Une intelligence suprêmement cultivée l'avait introduit lui aussi, dès l'adolescence, dans le monde merveilleux de la Fable. Il avait la connaissance intime de la mythologie et de la civilisation gréco-latine, il était familier d'Andromaque et d'Hélène, d'Hector, d'Electre et de Clytemnestre. Cette familiarité avec l'antiquité est devenue une mode dans le théâtre contemporain. Mais Giraudoux a été l'initiateur, et de tous ses émules il reste le plus sincère — même lorsqu'il sourit... Sans doute sa familiarité avec l'atmosphère antique n'est-elle pas exactement celle de Racine : même dans ses pièces les plus graves comme *Electre* ou *La Guerre de Troie*, une ironie voltairienne dessine ses arabesques gracieuses et spirituelles derrière la ligne pure de l'émotion tragique. Mais l'émotion, comme le sourire, est la fleur d'une culture raffinée, d'une longue fraternité avec les ombres du passé.

Il serait aisé de montrer, de même, pourquoi Giraudoux définit avec tant de sympathie ce qu'il appelle le paroxysme racinien. Ces « familles effroyablement dramatiques dès avant le drame », cet enfer sans réconciliation qui préexiste à la naissance des héros et survit à leur mort, il l'a découvert chez Racine, parce qu'il le retrouvait dans son propre univers dramatique. Les cris de la haine conjugale chez Clytemnestre, les cris de la haine filiale chez Electre, les cris de haine des sœurs d'Ondine, et le dénouement de *Sodome et Gomorrhe*, en sont des exemples frappants — avec le même ricanement voltairien qui accompagne encore, en contre-point, la symphonie tragique.

Giraudoux suggère à ce propos une explication profonde de l'art de Racine. La vérité de l'enfer racinien tient à cette « terrible connaissance réciproque » qu'ont les héros de Racine. De là résulte leur « simplicité absolue ». « Jamais héros ne se sont souciés aussi peu de leurs épées, de leurs souliers, de leurs socques. Tous les héros raciniens s'affrontent sur un pied terrible d'égalité, de nudité physique et morale ». Si le climat tragique de Giraudoux est loin d'atteindre à la magnifique brutalité racinienne, la plupart de ses personnages ont aussi cette terrible connaissance réciproque. Seulement elle s'exprime sur un autre ton : « Tu es beau, mais tu es bête », crie Ondine, avec cynisme et dégoût, à Hans le Chevalier, et nous sourions — mais notre sourire se voile de gravité, car c'est le drame de l'homme et de la femme que le poète évoque pour nous, dans ce cri.

Il était fatal que Jean Giraudoux rencontrât au terme de son essai le problème qu'a rencontré François Mauriac : l'énigme du silence de Racine après Phèdre. A aucun moment peut-être il n'a prodigué autant de verve, de subtilité, et parfois de profondeur. Pourquoi faut-il que sa démonstration éblouissante nous laisse un peu sceptiques ? Son explication tient dans ces mots : Racine, qui avait été écrivain tant qu'il vivait en dehors de la vie, dans le monde merveilleux de la culture, a cessé d'être écrivain le jour où il est entré dans la vie. « La connaissance de la vie lui venait, sous ses formes les plus banales comme les plus pathétiques, avec enfants, roi et tumeur, avec les émotions et les luttes que les fonctions de courtisan et d'être mortel comportent... » *Phèdre* était parmi ses pièces « la première d'une série terrible, et le malheur pour nous est que le poète ne se sentit pleinement déchaîné qu'au moment précis où sur l'homme une coalition de préjugés, d'amis, d'ennemis, de devoirs et de responsabilités passait tous ses liens ». L'archange et le bourreau s'installe dans la vie bourgeoise. Il cesse d'être écrivain. Il ne reste plus à Giraudoux qu'à expliquer le retour de Racine au théâtre avec Esther et Athalie. L'idolâtrie de Racine pour le Roi suffira à expliquer le mystère.

GIRAUDOUX CONTRE MAURIAC. — LE MYSTÈRE DE RACINE

On aperçoit sans peine les difficultés que soulève ce paradoxe. Parfaitement lucide pour expliquer l'œuvre de Racine, Giraudoux est impuissant à nous expliquer son silence. Cet extraordinaire mécanisme d'un écrivain de génie s'arrête par un miracle qu'on n'élucide pas. N'est-ce point que Giraudoux, en vertu même de sa conception de la littérature, s'interdit d'établir aucune communication entre l'œuvre de l'écrivain et sa vie ? Dès lors les scrupules jansénistes de Racine sont dédaigneusement balayés, ne sont plus qu'une contrainte bourgeoise entre bien d'autres, auxquelles Racine cède un jour, sans qu'on sache pourquoi.

Généralement supérieur à Mauriac pour éclairer l'œuvre racinienne, Giraudoux se révèle impuissant à élucider ce point de la vie de Racine, sur lequel Mauriac précisément apporte toute sa lumière. N'est-ce point parce que l'esthétique de Mauriac s'attache à retrouver les rapports secrets entre l'œuvre de l'écrivain et sa vie ? Pour Mauriac, Racine est d'abord un homme angoissé par le conflit de la Nature et de la Grâce, et l'homme de lettres ne fait qu'exprimer ce drame, jusqu'au jour où ce drame, parvenu, dans les années de Phèdre, à son paroxysme, le contraint finalement au silence.

Deux esthétiques contradictoires se révèlent ainsi à travers Racine. Giraudoux et Mauriac ont-ils eu conscience de leur irréductible opposition ? Avec son ironie gentille, Giraudoux disait de son « camarade » Mauriac qu'il était « spécialisé dans la damnation », mais il s'est exprimé plus complètement dans quelques lignes énigmatiques de son article sur Racine, qui paraissent bien viser la conception mauriacienne de la création littéraire : « Dieu défend (...) de jouer, par le doute, à la fois sur la littérature et sur Dieu. Il défend à l'écrivain de prendre de la littérature une idée inférieure, d'y glisser subrepticement, pour essayer de l'ennoblir ou de la justifier, la religion, et de brancher son système nerveux littéraire sur le système divin. Dieu n'aime la littérature que littéraire, de même qu'il n'aime la philosophie que théorique. »

On peut se demander dans quelle mesure Jean Giraudoux a le droit de se poser en interprète autorisé des volontés divines. Le problème de l'écrivain chrétien tourmenté est sans doute un peu plus complexe qu'il ne veut le croire, et la vue simpliste qu'il en donne ressemble à celle d'André Gide reprochant à François Mauriac d'adorer à la fois Dieu et Mammon.

*
* *

Eclairé de ces lueurs contrastées, le visage de Racine garde son secret... Chrétien tourmenté, ou homme de lettres impassible ? Ame passionnée, ou Ariel de la littérature ? Humain trop humain, ou archange et bourreau ? Jean Racine est tout cela peut-être à la fois. Une seule chose est certaine : en se penchant sur l'abîme de cet être, François Mauriac et Jean Giraudoux y ont retrouvé leurs propres visages.

André SÉAILLES.

L'Architecture des « Poèmes barbares » et ses enseignements

L'on ne se tient pas quitte envers le moindre *morceau poétique* avant de l'avoir expliqué, c'est-à-dire survolé, puis arpenté. En revanche, il n'est pas encore acquis comme un principe que tout *recueil poétique*, à moins que l'on puisse prouver que sa composition obéit à la routine chronologique, au caprice, ou à je ne sais quel ordre bourgeois dans les thèmes, doit être lui aussi survolé et arpenté dans son ensemble afin de chercher s'il ne révèle point par son agencement les intentions du créateur: par ses remaniements, par l'exil ou la séparation de certaines pièces, les secrets de l'homme.

Les *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle ne faillissent point à la règle, et l'étude de leur mouvante structure à travers les différentes éditions n'est pas exempte de leçons. Tandis que l'homme vibrant et révolté, le romantique rentré, l'amant passionné ou trahi ne peuvent s'empêcher d'y trahir leurs sentiments personnels, directement ou même sous le masque de quelque personnage légendaire (1), — le hautain poète des « Montreurs », se résignant parfois, malaisément, à supprimer les poèmes trop brûlants, s'ingéniera plutôt à séparer peu à peu les thèmes personnels, à les dépayser, à leur assigner une résidence fictive et forcée au milieu de réalités géographiques ou mythiques qui en modifient le témoignage premier. Mais concilier de son mieux les droits propres à l'Homme et les devoirs qu'il assigne au Poète n'est pas tout pour Leconte de Lisle : le théoricien et l'artiste se devaient de chercher un ordre qui, étape par étape, exemple après exemple, en chants alternés se levant à travers l'espace et le temps pour témoigner, réponde peu à peu pour le titre amer et en révèle progressivement la leçon tout entière.

Progression géographique ? historique ? sentimentale ? Elles se recouperont et s'aideront. Plan « scientifique » ou plan symphonique ? Le recueil, ainsi que l'attestent à la fois les suppressions et les patients remaniements, est un émouvant compromis entre les deux. Cette complexité même, une fois débrouillée, en fait l'intérêt pathétique. Tel poème qui, dans son isolement, paraissait ennuyeux ou singulier, s'anime avec force. L'ensemble s'ébranle non point comme un roman, mais comme un drame multiforme qui se déroule sous tous les cieux, à tous les âges, et dans tous les règnes de la faune terrestre, dont l'homme, s'il en est le plus orgueilleux spécimen, ne constitue pas toujours, malgré qu'il en ait, un modèle exemplaire.

I

Les *Poèmes barbares* comportent cinq états complémentaires et progressifs jusqu'au texte définitif de 1872 (2); les *Poèmes et Poésies* de 1855, puis de 1857; les *Poésies nouvelles* de l'édition de 1858 : *Poésies complètes;* les *Poésies barbares* de 1862; enfin les *Poèmes barbares* de 1872.

Les *Poèmes et Poésies*, après un poème intitulé « A Madame A(nais) S-M », et cinq poèmes plus passionnels qu'antiques versés plus tard à la nouvelle édition des *Poèmes antiques :* « Çunacépa », « Odes anacréontiques », « Le Vase », « Phidylé », « Fultus Hyacintho », comprenait, dans leur ordre, les poèmes suivants, numérotés de VII à XXVIII : « Les Ascètes », « Les Jungles », « Les Hurleurs », « Les Eléphants », « Le Désert », « Le Runoia », « Le Nazaréen », « Christine », « Les Elfes », « Le Colibri », « Les Bois lavés par les rosées », « Tre fila d'oro » « Le Sacrifice », « Les Damnés », « La Chanson du rouet », « L'Arc de Civa », « Souvenir », « Le vent froid de la nuit », « L'Anathème », « Les oiseaux de proie », « Requies ».

Tel est le premier apport aux futurs *Poèmes barbares*. Quels thèmes se font jour dans cette nouvelle inspiration, et quelles tendances dénonce-t-elle ? Deux poèmes seulement (« Le Runoia »

(1) Par exemple, dès les *Poèmes antiques*, « Klytie », dédiés primitivement à M^me^ A. de Bornier ?).

(2) Les quatre poèmes ajoutés en 1878, « Le Paysage polaire », « La tête du Comte », « L'accident de don Inigo », « La Ximena », ne changent rien au sens général.

et « Le Nazaréen ») étudient la symbolique des religions, trois (« Les Jungles », « Les Hurleurs », « Les Eléphants ») nous introduisent dans le monde des bêtes. Seize en revanche, ouvertement ou sous un masque, et douze d'affilée, nous plongent dans le monde tragique de la sensualité et de la passion.

Le poème « A Madame Anais S.M. », symboliquement placé en tête de la nouvelle série, y prend — et là seulement — sa pleine signification : celle d'un changement d'idéal dû comme chaque fois (cf. « Klytie ») aux dévastatrices passions de l'amour :

...Formes de l'idéal, magnifiques aux yeux,
Vous avez disparu de mon cœur oublieux !
Et voici que, lassé de voluptés amères,
Haletant du désir de mes mille chimères,
Hélas ! j'ai désappris les hymnes d'autrefois,
Et que mes dieux trahis n'entendent plus ma voix.

Dès l'édition de 1857, ce poème s'abritera derrière « La Passion », poème chrétien écrit tant sous l'influence temporaire de M^me^ Leconte de Lisle, avec qui le poète se marie — religieusement — à Saint-Sulpice, cette même année 1857, que pour des raisons alimentaires. Il ne reparaîtra que dans l'édition définitive de 1872, affublé d'un nouveau titre, « L'Aurore », qui tend à lui attribuer un sens différent, esthétique et non plus passionnel.

Une remarque analogue s'applique partiellement aux « Ascètes », poème dont le thème, par delà une brève évocation de la décrépitude du monde après la Grèce, est une invocation à la pureté, un appel désespéré à l'idéal, une objurgation à soi-même :

Au désert, au désert, les hommes et les femmes !
Etouffons dans nos cœurs les voluptés infâmes...
. . . . . .
Vous disiez vrai : la vie est un mal éphémère,
Et la femme bien plus que la tombe est amère...

Enfin, d'un élan, et presque sans relâche, avec à peine l'éclaircie indispensable à l'esthétique, se pressent, à partir de « Christine », douze poèmes tous passionnels ou désespérés, véritable cycle de l'amour, de son ivresse ou de sa cruauté, au cours duquel, avec une sorte de frénésie, tantôt s'exaltant, tantôt se roulant dans sa souffrance comme sur un fagot d'épines, Leconte de Lisle, qui traverse alors plusieurs crises (1), crie « son ivresse et son mal ». Tous parlent d'amour ou le sous-entendent, beaucoup parlent de mort, presque tous d'amour et de mort ensemble.

Au rêve d'un rêve qu'est « Christine », l'un des plus beaux lieder d'amour idéal que compte la poésie française, succèdent « Les Elfes », où l'amour pervers fait un martyr. « Le Colibri » est un appel à la mort dans l'ivresse d'aimer, « Les bois lavés par les rosées » une profession d'esclavage adorable :

L'amour me consume et m'inonde,
Et je presse, oublieux du monde,
Tes pieds nus sous ma lèvre en feu !

« Tre fila d'oro » marque une première aspiration au martyre sensuel :

Oh ! si je pouvais dénouer ma chaîne !
Adieu, pleurs, tourments; je prendrais l'essor.
Mais non, non ! mieux vaut mourir à la peine,
Que de vous briser, ô mes trois fils d'or !

corroborée jusqu'au masochisme délirant par « Le Sacrifice » (2) :

...Et je voudrais, victime et sacrificateur,
Répandant à tes pieds amour, haine et douleur,
Baigner de tout mon sang l'autel où je t'adore !

(1) Cf. F. CALMETTES. *Leconte de Lisle et ses amis*, pp. 82-84.

(2) « Le Sacrifice » ne reparaîtra que dans les *Derniers Poèmes*, et modifié de manière à changer le symbole passionnel en symbole mystique.

qui précède « L'Heautontimoroumenos » de Baudelaire. Puis, « Les Damnés » ne sont qu'un long gémissement.

Après le bref apaisement dans la tempête que constituent l'inoffensive « Chanson du rouet », « L'Arc de Civa », qui rejette l'optimisme passionnel dans la légende, enfin la mélancolie en mineur de « Souvenir », le cycle passionnel reprend sur un autre mode, plus volontiers sinistre et funèbre, avec « Le vent froid de la nuit », puis « L'Anathème » contre les modernes que leur passion pour le Veau d'or pousse à renier « La Passion divine », laquelle est figurée au poème suivant, « Les Oiseaux de proie », comme un rapace insatiable. Et la série se clôt sur « Requies », premier appel musical, premier recours moral à « l'illusion suprême »...

Tel se développe ce premier cycle des *Poèmes barbares*, où la suprême et immédiate barbarie n'est encore que celle du désir. L'édition de 1857, si elle contient, comme nouveauté, « La Passion » (« Le Chemin de la croix »), ne diffère de la précédente que par la suppression d'un aimable poème de circonstance, « A M^lle^ J.D. (Jobbé-Duval ?) ».

*
* *

Viennent les *Poésies complètes* de 1858, qui se présentent comme un triptyque dont le troisième volet est fait d'un certain nombre de « Poésies nouvelles ». Un admirable frontispice de Louis Duveau ouvre le volume et entend symboliser les intentions du créateur comme l'équilibre immense de son univers : au-dessous d'une frise qui rappelle les Panathénées trônent symétriquement deux figures sereines, un dieu hindou s'appuyant sur une table de lois et serrant dans sa dextre le lotus épanoui, une femme drapée tenant de la main gauche le glaive nu de la justice, tandis que de la droite elle verse une libation sur la flamme d'un trépied. A leurs pieds une rangée de demi-dieux, rois, héros et sages.

Aucun changement dans les *Poèmes et Poésies* déjà publiés, sauf la suppression conjointe — vraisemblablement entraînée par la ruine même de l'amour qui les créa — des deux poèmes « Les bois lavés par les rosées » et « Le Sacrifice ».

En revanche, sur les onze « poésies nouvelles » qui suivent : « La Ravine Saint-Gilles », « Le Manchy », « Les Plaintes du Cyclope », « L'Enfance d'Héraklès », « La Mort de Penthée », « Héraklès au taureau », « L'Oasis », « Hypatie et Cyrille », « La Genèse polynésienne », « La Vision de Brahma », « Le Sommeil du Condor », les trois premiers, puis le cinquième sont des poèmes d'amour, où, sur différents registres, le poète revient invinciblement à ses obsessions sentimentales : obsession de la pureté perdue (« La Ravine Saint-Gilles »), obsession du rêve d'amour anéanti (« Le Manchy »), obsession de la fureur passionnelle qui se brise contre la créature indifférente (« Les Plaintes du Cyclope »), vain anathème contre la sensualité dégradante et destructrice du pouvoir créateur que l'on porte en soi comme Penthée :

Malheur à l'insensé que le désir consume
De toucher à l'autel de la main ou des yeux !
Qu'il soit comme un bouc vil sous le couteau qui fume,
Etant né pour ramper, non pour chanter les Dieux !

Ce n'est pas la première fois que nous touchons au cours de cette étude la chair vive sous un masque pseudo-antique : les six premiers poèmes des *Poèmes et Poésies* n'avaient d'antique ou d'exotique que le décor, alors que la passion immédiate y brûle. De même, dans le reste des poésies nouvelles, le mythe, à y regarder de près, est souvent personnel, soit que « L'Enfance d'Héraklès » chante :

La chair vive et l'esprit par l'angoisse épuré,

soit que Brahma professe « l'inaction, l'austérité, la foi », soit encore que le Condor, première bête sauvage exaltée, symbolise l'envol souverain et méprisant que rêve le poète.

*
* *

1862 voit paraître, sous leur premier titre, des *Poésies barbares*. Libre à la plèbe carnassière d'aboyer au titre ! Nulle explication, nulle préface ne précisent le vocable. Il est vrai que trois préfaces successives, et des plus cinglantes, en 1852, 1855, 1861, ont précédé l'œuvre d'ensemble dont elles éclairent par réfraction le titre. Poésies *barbares*, qu'est-ce à dire ? D'abord, bien

entendu, et selon la propre terminologie des Anciens, qu'elles traitent, par opposition aux poèmes antiques, d'un monde dont Leconte de Lisle se complaît à examiner la décadence sous tous ses aspects : « ...la décadence et la barbarie ont envahi l'esprit humain...; le cycle chrétien tout entier est barbare... » (Préface des *Poèmes antiques*). Barbare dans sa fatalité historique, l'époque contemporaine, prétendûment civilisée, atteint au contraire à la plénitude de la barbarie esthétique et morale : c'est un second sens, moins apparent d'abord, mais qui transparaît bientôt sous l'ironie amère de certaines phrases : « J'ai beau tourner les yeux vers le passé, je ne l'aperçois qu'à travers la fumée de la houille, condensée en nuées épaisses dans le ciel; j'ai beau tendre l'oreille aux premiers chants de la poésie humaine, les seuls qui méritent d'être écoutés, je les entends à peine, grâce aux clameurs barbares du Pandémonium industriel... Je hais mon temps... » (Préface des *Poèmes et Poésies*). Dans la préface presque ignorée aux *Idylles de Théocrite* qu'il traduit, Leconte de Lisle corrobore sur un ton badin, son verdict méprisant : « La haute raison qui distingue, de son propre aveu, la nation française des peuplades qui habitent le reste du globe, son goût épuré, son imagination brillante, mais toujours contenue dans les bornes du sens commun, cette passion si vive, mais si sage qu'elle éprouve pour la poésie et pour l'art, toutes ces qualités précieuses qu'elle applique aux progrès de l'industrie... » Toutes les ressources de l'antiphrase accablent l'homme et le siècle.

La place éminente et le rôle des bêtes dites sauvages dans le recueil en ressortent d'un coup : quels sont les vrais barbares, les pauvres bêtes affamées que l'instinct guide dans leur existence naturelle, ou les bêtes grasses des grands boulevards qui se piétinent pour acheter des prostituées avec de l'or ? Enfer pour enfer, quel est le plus barbare, celui de la lutte animale dans la splendeur cyclique des jours, ou les boucheries guerrières et

Le rauque grondement des bagnes et des villes

qu'évoque le poème terminal « Solvet seclum » ?

Les *Poésies barbares* de 1862, qui comptent trente-six poèmes, sont un ouvrage entièrement nouveau. Aucun poème des recueils précédents n'y trouve place. L'inspiration même s'y élargit et s'y approfondit tout ensemble. Si la barbarie ou l'angoisse de l'amour, dans leurs éternels renouveaux, n'en sont pas absents, cette fois ils se subordonnent presque toujours à la légende et se fondent dans le mythe, comme les bêtes, rivées à leur histoire étroitement temporelle, passent mêlées à l'histoire cyclique des hommes. Plus rares sont les poèmes de pure révolte ou de souffrance ouverte. Seul le diptyque en six strophes et antistrophes « Les deux amours » (précisément supprimé depuis et profondément remanié avant de prendre place dans les *Poèmes tragiques* sous le titre « Epiphanie ») est une claire allusion à une double sollicitation sentimentale.

Nous n'étudierons pas la composition du recueil qui ne revêt qu'une signification partielle. puisqu'il ignore provisoirement les poèmes complémentaires encore exilés dans les recueils précédents.

*
* *

Il faut attendre dix ans pour qu'en 1872 paraisse l'édition définitive, « revue et considérablement augmentée », des *Poèmes barbares*. Leconte de Lisle, devenu chef d'école, est mûri sinon apaisé, glorifié sinon célèbre, délivré au moins de l'Empire. Debout en haut des années écoulées, mesurant dans leur ensemble les thèmes qui se sont imposés à lui, leur intensité, leur fréquence, leur diversité apparente et leurs liens intimes, il peut librement, pour une édition neuve, rebâtir son œuvre.

Par la distribution des sujets, leurs séquences, leurs oppositions voulues ou leurs interréactions, il va donner à ce temple de ses pensées et de ses émotions l'éclairage progressif et la signification d'ensemble qu'il souhaite. Ce faisant, par des suppressions judicieuses autant que par des rapprochements exemplaires, il peut remodeler pour le public sa propre physionomie.

Effectivement, par une nouvelle orientation des lignes de force, par la mobilisation méthodique de poèmes dispersés qui maintenant se soutiennent, se reflètent, et soumettent leur originalité à leur groupe ou à l'ensemble, le théoricien de la préface des *Poèmes antiques* (1852) s'attache à mieux mettre en lumière le « caractère de généralité » et d'universalité de son œuvre. En même temps, le poète des « Montreurs » s'occupe de conformer désormais son œuvre instinctive à sa doctrine officielle.

Le cycle passionnel de 1855-1858 où il avait sinon « vendu son ivresse et son mal », du moins

avoué publiquement les « angoisses du cœur et ses voluptés non moins amères » va être définitivement brisé. Des poèmes qui le composaient, les premiers iront tout naturellement s'apaiser dans les *Poèmes antiques* où ils se dépersonnaliseront. Quant aux douze modernes qui criaient l'amour et la détresse plus directement que les élégiaques, ces canailles, le firent jamais, leur émouvante et indiscrète beauté sera le plus sûr garant de leur condamnation : « Les bois lavés par les rosées », « Le Sacrifice », « Tre fila d'oro », « Les deux amours » sont condamnés, et Leconte de Lisle se garde de recueillir dans son recueil définitif le sonnet « Le Présage » (Revue contemporaine du 30 juin 1862) qui livrerait la clef de son pessimisme congénital devant l'éternel féminin dont il ne peut se passer :

C'était une adorable enfant : œil noir et doux,
Lèvre en fleur, entrouverte avec un frais sourire,
Tout un charme vivant qui ne se peut décrire.
Un petit chien soyeux jouait sur ses genoux.

Après avoir longtemps lissé ses fines tresses,
L'avoir serré contre elle en disant : Mon amour !
La despote aux grands yeux, belle comme le jour,
Le mordit jusqu'au sang au milieu des caresses.

Puis, redoublant de soins flatteurs, pour apaiser
L'humble gémissement qui lui plaisait dans l'âme,
Elle le consola d'un rapide baiser.

Et je vis que c'était déjà toute la femme :
L'amour dans le caprice et dans la cruauté,
Telle que Dieu l'a faite, et pour l'éternité.

Enfin, pareil à ces hommes d'Etat virils qui dispersent les anciens confidents dont le bavardage pourrait se révéler fâcheux, Leconte de Lisle, quand il fait grâce de la vie à ses poèmes personnels, n'en prend pas moins ses précautions contre eux : certains seront dépaysés dans les *Poèmes antiques*, comme « Souvenir » et « Les oiseaux de proie », la plupart encadrés dans des poèmes historiques, zoologiques, ou descriptifs qui leur feront bonne garde et les assagiront par leur voisinage. Mais il ne pourra — ou ne voudra — éviter tout à fait qu'à l'intérieur de certaines séries la progression rationnelle des sujets et la progression sentimentale des thèmes, la progression « scientifique » et la progression psychologique se recoupent et s'interpénètrent : la beauté humaine du recueil en est pour nous le prix.

II

Comment se présentent, dans une première vue cavalière, les grands thèmes des *Poèmes barbares* tels qu'ils furent organisés par l'auteur ? L'on en peut compter cinq principaux :

Révolte contre la tyrannie chrétienne.

Exaltation de l'absolu dans l'amour et l'honneur.

Cycle de la nature, dont la splendeur indifférente sert de repoussoir à la double lutte des vivants : celle des animaux contre la faim, celle de la créature humaine pour le bonheur.

Cycle de l'Homme, qui roule autour du thème de la Mort, des postulations de l'homme devant elle, et des rapports entre le Désir et la Mort.

Enfin, un cycle qui reprend les divers thèmes sur plusieurs registres pour s'infléchir vers le thème du mépris envers la barbarie suprême, celle de l'homme moderne, et la joie sinistre du néant mérité par un monde absurde et inique.

Au demeurant, si la progression est sensible et parfois saisissante dès que l'on entre dans l'analyse, rien de pédant et de rhétorique (malgré l'anticléricalisme) ne la dirige ou la cloisonne. Une composition géométrique et pyramidale eût arbitrairement isolé les aspects successifs d'une barbarie qui est en réalité multiforme et universelle. Nous sommes donc en présence d'une composition en rosace : comme une nébuleuse toujours en mouvement, le mal et la honte de vivre enserrent le livre à l'égal de l'existence.

C'est ainsi que le premier cycle, qui se termine au « Runoia », s'il roule principalement sur la révolte contre les dieux tyranniques du judaïsme et du christianisme, amorce pourtant déjà un

nouveau thème : celui de l'absolu. La progression est essentiellement géographique; mais, entre deux ordres possibles Leconte de Lisle choisit celui qui favorise une progression psychologique. La psychologie est essentiellement religieuse, mais elle sert en contrepoint la psychologie purement humaine, qui bientôt va passer au premier plan.

Il était tout naturel que l'auteur ouvrît les *Poèmes barbares* par son grand poème « Qaïn », dont Virginie Demont-Breton nous dit que « le favoritisme était à ses yeux une chose horriblement odieuse, et (que) dans ses révoltes qui en sont la conséquence directe, on sentait avec quelle conviction il les avait criées dans son grand poème de « Qaïn », qu'il considérait d'ailleurs comme l'un de ses meilleurs », et auquel il travaillait depuis 1846 pour ne le publier qu'en 1869. Byron, Vigny, Baudelaire, avaient depuis longtemps dénoncé la perfidie et la mesquinerie du sombre Dieu de la Bible. Louis Ménard tenait Iahveh en exécration particulière. Leconte de Lisle ajoute au thème traditionnel une prédiction prénietzschéenne et fouriériste : la juste mort de ce dieu injuste, responsable de la lâcheté et de la méchanceté des hommes futurs, mais dont l'homme, libre-penseur, s'affranchira un jour jusqu'à remodeler le temps et recréer un Qaïn libre enfin d'aimer Abel d'étoile en étoile...

Le poème suivant, « La Vigne de Naboth » (primitivement dédié à Ernest Renan), se relie naturellement au premier par la cruelle toute-puissance d'un Iahveh qui, pour une fois, punit justement. « L'Ecclésiaste », qui suit, se présente ici comme un poème ambivalent : amené par le plus sinistre enseignement de la Bible, dont il prend le contre-pied, il est en même temps l'amorce des variations anxieuses sur le sens de la mort qui emplissent la quatrième partie des *Poèmes barbares.*

Une transition « technique », celle du « Soleil », symbole de la vie, et une filiation psychologique, par l'idée de la mort, mènent à « Néférou-Ra », qui représente le thème de la mort bienheureuse par l'amour immortel, puis, par opposition, à « Ekhidna », symbole de la mort malfaisante causée par l'amour destructeur. Ici, l'être était accompli, là il est dévoré, même après que Leconte de Lisle eût supprimé la dernière strophe, trop « actuelle » :

Les siècles n'ont changé ni la folie humaine,
Ni l'antique Ekhidna, ce reptile à l'œil noir;
Et, malgré tant de pleurs et tant de désespoir,
Sa proie est éternelle et l'amour la lui mène.

Entre « Ekhidna » et « Le Combat homérique », la parenté est à la fois géographique et psychologique : « L'Aboyeuse Gorgô » répond à la monstrueuse « Ekhidna ».

La parenthèse symphonique sur l'absolutisme de l'amour est — provisoirement — close. Après cet appel de timbres, quatre poèmes, eux-mêmes unis deux à deux, rejoignent les problèmes religieux et métaphysiques du début. A « Qaïn », « La Genèse polynésienne » se relie par l'opposition ironique d'une genèse de « sauvages » aussi raisonnable que la genèse biblique, et peut-être plus ancienne qu'elle. A « La Légende des Nornes » qui suit (et qui, elle-même, par sa triade, répond lointainement à « Baghavat ») elle répond par une espèce de majestueuse symétrie géographique, dans un vaste coup d'aile de l'extrême Sud à l'extrême Nord, de la neige à la lumière : splendeur esthétique, relativisme philosophique...

Un lien de haine révoltée rapproche alors, par delà le temps, la fin de « La Légende des Nornes » et le symbole du poème suivant, « La Vision de Snorr » : aux promesses de tendre et fraternel amour du « Guide jeune et beau qui mène l'homme aux Dieux » répondra seulement l'inique et affreux châtiment prodigué dans la Géhéenne aux anciens morts dont le seul crime est de n'avoir point « connu la loi du Fils unique » ! La même révolte contre l'intolérance mène logiquement au poème suivant, où « Le Barde de Temrah » est menacé de la Géhéenne à cause de son admirable fidélité au culte ancestral et aux amis de toujours.

C'est par un même sentiment de l'honneur intransigeant, par un même sens de la fidélité à la race que l'Hervor de « L'Epée d'Angantyr » vient se placer aux côtés de Murdoch, le chanteur de Temrah : l'un mourait pour un souvenir idéal, l'autre mourra pour l'avenir et la vengeance.

Cette idée de la bravoure et de la fidélité au clan fait enfin la grandeur de la mort de Hialmar (« Le Cœur de Hialmar ») : sur la même bruyère, sous le même ciel lourd de neige, Hialmar accomplit sa vie en périssant pour son idéal. Il ne meurt pas, il pousse une porte de soleil; mais l'idée de l'amour idéal dû à l'idéal viril vient se greffer sur le thème. Une liaison d'atmosphère, mais aussi une liaison animiste presque tendre mène au poème suivant : ici le sinistre et sauvage corbeau se fait messager d'amour, là, dans « Les Larmes de l'Ours », « le sinistre chasseur », le

« monstre aux yeux sanglants » se laisse ravir par la double puissance de l'amour et de la poésie. En même temps, le Roi des Runes du poème amène « Le Runoia » qui rappelle à la fois le thème, encore proche de la lutte contre le christianisme, et le thème primitif de « Qaïn », le thème de la révolte indomptable, qui doit hanter, inoublié, le livre. A la prédiction de Qaïn : « Et toi, mort, et cousu dans ta funèbre toile... », répond celle du Runoia : « Tu mourras comme moi... Tu rentreras vêtu du suaire ascétique... » A l'apostrophe de Qaïn : « Et ce sera mon heure ! », répond celle du révolté du Nord : « Et ce sera ton heure ! »

La transition avec les quatre poèmes suivants, qui eux-mêmes se répondent deux à deux, selon une espèce de chiasme, est surtout symphonique : il s'agit, toujours dans la même atmosphère nordique et expressément « barbare » (1), d'une reprise du thème de l'absolutisme dans l'amour. Deux, « La Mort de Sigurd » et « Le Jugement de Komor », sont des faits-divers grandioses : Brunhild a tué Sigurd pour qu'il n'appartienne plus à une autre, Tiphaine est tuée par Komor parce qu'elle a appartenu à un autre; tous deux préfèrent la mort à la vie sans leur amour. Encadrés par ces deux poèmes, « Les Elfes » et « Christine », haut dans le ciel légendaire, répondent sur le registre du fantastique et de l'irréel, l'un sous la caution d'Henri Heine et l'autre de X. Marmier ou de Louis Ménard, mais non sans que, par l'émotion frémissante et le dénouement nouveau, Leconte de Lisle engage en tous deux son rêve toujours brisé d'absolu.

« Le Massacre de Mona », grandiose poème de la genèse nordique, répondant à « La Genèse polynésienne », et faisant écho à « La légende des Nornes »; — poème des destinées de l'âme comme « Le Runoia »; poème de la tyrannie du christianisme comme « Le Barde de Temrah » dont reparaît le héros, — reprend et couronne le cycle dans une apothéose de métaphysique, d'idéal et de sang. Mais, pour la première fois, la nature apparaît à la fin dans sa douceur indifférente. Cédant à la tentation d'un immédiat et féerique voyage dans l'espace, Leconte de Lisle, pour mieux assurer en même temps le silencieux passage d'un cycle à l'autre, nous conduit d'un seul coup en Orient, où la nature semble plus douce qu'ailleurs, où l'amour, s'il n'est pas d'une autre nature que dans le Nord, exaspère mieux qu'ailleurs ses ardeurs et sa perfidie.

* * *

Une jeune persane rêve d'amour, au crépuscule naissant, tandis que les oiseaux siffleurs mordent les figues mûres (« La Vérandah »). Une jeune persane, au crépuscule tombant, rêve à son bien-aimé, tandis que le bengali siffleur boit le jus sanglant des mangues mûres (« Le Sommeil de Leilah »). Entre les deux poèmes de ce nouveau cycle la courbe est parfaite qui, sous l'azur oriental, éclaire successivement, comme une fusée, tout l'absolutisme de l'amour et décrit impartialement ses variations.

Entre « La Vérandah » et « Nurmahal », il n'y a pas seulement le lien des rosiers : l'héroïne du premier poème, cette jeune fille énigmatique et voluptueuse, est déjà la persane Nurmahal qui vit dans les deux poèmes.

Au roucoulement doux et lent des verts ramiers

et auquel songe dans la fièvre sensuelle, Djihan-Guîr, comme le Bédouin du poème suivant, « Le Désert », songe à l'âcre étreinte des divines filles du Djennet. Dans la chaîne des poèmes comme dans la nasse de l'amour toutes les créatures s'apparentent et se révèlent également. A Nurmahal, loyale à sa façon dans sa perfidie, répond par antithèse Djihan-Ara, aussi naturelle et grande dans son dévouement sentimental que l'autre dans la droite solution de sa casuistique passionnelle. Pour Aischa « La Fille de l'Emyr », l'amour du Christ, à propos duquel Leconte de Lisle reprend les paroles de Christine :

Auprès de l'amour, enfant, tout est vain
Et tout n'est qu'un rêve !

est-il duperie ou suprême accomplissement ? La question demeure close comme la porte du noir monastère. Nous avons le droit de supposer une réponse, nous n'avons pas plus le droit de l'imposer que de prouver le malheur de l'imbécile Mohamed, victime, malgré « Le Conseil du Fakir », de la vipère bien-aimée qu'est la Bégum. Leconte de Lisle n'a-t-il pas aimé lui-même une « vipère » ? Qu'importe le dévouement stérile, plus souvent la perfidie, parfois la duperie

(1) Dès le 30 octobre 1858, et eux les premiers, « La mort de Sigurd » et « La vision de Snorr » parurent sous le titre commun *Poésies barbares*.

apparente de l'amour ? Toujours Leconte de Lisle le peint avec une telle ferveur que l'on songe invinciblement à la phrase célèbre : « Les raisonnables auront duré; seuls les passionnés auront vécu... »

* * *

« Le Sommeil de Leilah » forme charnière entre deux séries : par son symbole amoureux ce poème parachève et clôt sur lui-même le cycle de la passion; par le raffinement et la gratuité de cette vie paradisiaque, il rend brutalement sensible l'harcelante et primitive lutte pour la vie à laquelle sont condamnées les bêtes, qui apparaissent maintenant au premier plan, depuis « L'Oasis », et jusqu'au « Rêve du Jaguar ». Ici les calculs, les attentes, les délices du cœur; désormais les calculs, les attentes, les affres de la faim.

Cependant, fidèle à sa construction polyphonique, Leconte de Lisle a intercalé dans ses poèmes de vie animale des poèmes de nature et d'angoisse intellectuelle, qui, se reliant aux premiers par similitude d'atmosphère et contraste de sentiments, offrent à tel lecteur des éclaircies, à tel autre des leçons : la lutte et la misère de vivre sont partout sur la terre, si elles diffèrent dans leurs manifestations selon l'échelle des êtres. La même apaisante et indifférente splendeur les enveloppe.

Le titre du premier poème, « L'Oasis », est amèrement ironique : au seuil de cet « oasis » où rêvent hommes et bœufs, protagonistes obligés du drame, veille l'antagoniste mélancolique et affamé, non point le roi des animaux, mais le mendiant superbe, le lion, dont le rêve impérieux et l'élan sanglant vont donner le branle à ceux des autres fauves qui apparaîtront successivement.

A « L'Oasis » succède « La Fontaine aux lianes », qui, tout en opposant la paix suprême à la lutte immédiate, la nature amie à la nature hostile, rapproche cependant — par esprit naturaliste ou par cynisme consolateur ? — l'angoisse intellectuelle et sentimentale de l'angoisse la plus animale... C'est exactement dans le même esprit qu'avec « Les Hurleurs » le poète repasse immédiatement, dans le sens inverse, de l'angoisse humaine raffinée, mystérieuse et douloureuse, à l'angoisse des bêtes faméliques les plus primitives d'apparence, au milieu de la nature la plus sauvage. Mais, la même question se pose devant le bel adolescent et les chiens immondes : pourquoi ? « Pourquoi jusqu'au tombeau cette tristesse amère » chez le jeune homme ? Chez les bêtes, « quelle angoisse inconnue » fait « pleurer une âme ? ». Il y a une âme universelle, ou il n'y en a pas.

A quoi bon d'ailleurs la tristesse et la misère de la lutte ? Dans « La Ravine Saint-Gilles », Leconte de Lisle précise à la fois sa pensée morale et sa pensée philosophique. Seule la Beauté, par l'harmonie de ses jeux toujours nouveaux, distrait et apaise. Mais elle-même n'est qu'illusion exactement comme les amours tourmentées des hommes et des luttes harassantes des bêtes :

Pour qui sait pénétrer, Nature, dans tes voies,
L'illusion t'enserre et ta surface ment...

Leconte de Lisle *impassible ?* L'idéal, dit-il, serait de porter en soi « un impassible cœur ». L'idéal ! En attendant, il faut vivre : pour l'homme, dans le reflet de l'Espérance, pour les bêtes, sous l'aiguillon de la faim.

Après cette halte brève, mais riche, le livre retourne donc vers l'action dure et nécessaire à la lutte pour la vie. Sous la caution subtile d'un vers de « La Ravine Saint-Gilles » :

La Ravine s'endort dans l'immobile nuit,

les poèmes suivants sont trois « Clairs de Lune » dont le titre se révèle une fois encore anti-conventionnel, car de ces trois poèmes, l'un rappelle l'affreuse réalité d'un monde qui fut jadis aussi heureux que celui de la Ravine Saint-Gilles, et ne paraît beau que par l'illusion de la distance : le second, faisant écho à « L'Oasis » et le prolongeant, nous révèle la sinistre signification de l'heure lunaire pour toute la famille des lions affamés, tandis que le troisième clair de lune, dont personne ne regarde la splendeur sur la mer, est d'une beauté pure et toute gratuite.

Du second « clair de lune » aux « Eléphants », la liaison, pour être discrète, n'en existe pas moins : c'est l'instinct du chef et l'obéissance au chef. Au « vieux roi chevelu » qui « marche en avant » répond le « vieux chef » qui tient la tête » dans « Les Eléphants ». La confiance est pareille, mais chez les éléphants la nostalgie plus noble et plus émouvante.

Des « Eléphants » à « La Forêt vierge », la transition est double, matérielle et morale. Nous voici arrivés au cœur de la forêt mystérieuse dont rêvaient patiemment les pachydermes, et où,

maintenant, « méditent debout des éléphants pensifs ». Mais cette forêt est également le symbole de la barbarie de l'homme moderne dans sa lutte impie contre la beauté des choses.

Rien d'étonnant, selon l'art du contrepoint, à ce que nous passions soudain et apparemment sans raison à un poème aérien comme « Le Manchy » : le contraste des apparences recouvre des similitudes tragiques dans la vie universelle. Sous le contraste violent de la plus pure et calme beauté avec la lutte brutale évoquée dans le poème précédent Leconte de Lisle voit une similitude secrète et poignante entre la mort de tout un monde végétal et l'anéantissement d'une seule créature, fragile et unique : au regard de l'inévitable néant, tout est également pathétique, tout également vain.

Avec « Le Sommeil du Condor » (1), point de liaison : la liaison est assurée avec le poème suivant. « Un Coucher de soleil » : deux invasions de la nuit, l'une qui « roule de l'Est » et s'empare « du continent muet »; l'autre qui « traîne son noir velours sur la solitude du monde ». En lutte victorieuse avec la nuit, deux oiseaux souverains, l'un symbolique l'autre fabuleux: l'un qui « s'enlève dans un cri rauque », l'autre qui « d'un coup d'aile s'enfonce à travers l'étendue ».

Par le mouvement pendulaire que nous avons déjà plusieurs fois constaté, les deux poèmes suivants, « La Panthère noire » et « L'Aurore » nous ramènent de la nuit au jour et à la lutte, tant animale qu'humaine, dans l'indifférente splendeur du décor. « La Panthère noire » décrit le contraste entre l'enjouement voluptueux de la nature et le drame journalier de la lutte pour la vie. Sur le dos sanglant de la bête meurtrière comme sur la chair sanglante de sa victime les papillons et les feuillages exubérants mènent leur vie exquise : comme Rubens quand il peignait avec la même ferveur la pourpre royale et le sang des suppliciés, Leconte de Lisle se persuade que tout ce à quoi nous mêlons indûment notre morale et nos pleurs est égale vanité philosophique, égale beauté esthétique. En même temps, le python, que nous reverrons deux poèmes plus loin, apparaît comme nouvel acteur.

« L'Aurore » reprend volontairement en majeur et sur le mode psychologique le thème de la naissante et animale aurore. Même beauté, même sérénité à l'aube, et sans lutte apparente. Mais elles aussi sont artificielles, car l'homme lutte comme une bête pour l'idéal dont il a faim (et cet homme, nous le savons d'après les *Poèmes et Poésies*, est Leconte de Lisle).

« Les Jungles » sont la contre-épreuve attendue de « La Panthère noire » : après la bête repue autour de laquelle le reste des bêtes respire librement, apparaît la bête à jeun, cruauté en puissance que les autres bêtes évitent : ici la panthère qui passe au second plan, là le python que nous voyions « dressant sa tête plate » et qui, avec prudence, « glisse sa tête plate ».

Les poèmes continuant de s'apparier par alternance, « Le Bernica » reprend et parachève dans sa plénitude le thème pur de « L'Aurore », contre-épreuve optimiste, halte radieuse que l'impartialité naturaliste appelle, comme elle appelle aussitôt selon les mêmes lois « Le Jaguar », où, le soir revenu, la bête affamée contente son appétit dans une apothéose fantastique qui est simple assouvissement matériel (2).

Entre les trois derniers poèmes de la série, dont l'un (« Effet de Lune ») reprend sur un mode cruel les précédents « Clairs de lune », tandis que les deux autres (« Les Taureaux » et « Le Rêve du Jaguar ») achèvent le film tragique des fauves, les transitions sont surtout techniques, et l'on serait presque tenté de dire humoristiques en songeant à l'ironie pince-sans-rire qui est l'un des traits de caractère de Leconte de Lisle. Tandis que « Les Plaines de la mer » qui forment la toile de fond du poème « Les Taureaux » répondent à la mer d' « Effet de lune », la « Bave d'argent » du second semble appelée par les « Baves de la mer » du premier. De même, entre « Les Taureaux » et « Le Rêve du Jaguar », la transition est double : des taureaux paisibles au jaguar qui rêve leur mort; du rêve abêti des hommes noirs au rêve vigilant de la « bête ». Enfin, ce dernier poème constitue la conclusion et comme le résumé impartial de la vie des grands fauves, partagée entre la faim et son assouvissement.

Point encore de conclusion sociale : les dates sont là pour prouver que ces conclusions n'interviendront que des années plus tard dans « Le Corbeau », mais surtout dans « L'Incantation du Loup » et « Sacra fames » (1884) des *Poèmes tragiques*. Plus de conclusion morale, ainsi que le montre le bouleversement des plans primitifs où les bêtes étaient soit accouplées selon leur genre, soit rapprochées des femmes (« Nurmahal » et « La Panthère noire ») par similitude de caractère comme plus tard dans les « Pantouns malais » (1882) des *Poèmes tragiques*.

(1) Cf. la reprise du thème dans « L'Albatros » des *Poèmes tragiques* (1884).

(2) Leconte de Lisle reprendra ce thème dans « La chasse de l'Aigle » (1882) comme il complètera le cycle des bêtes sauvages par « L'Aboma » (1884).

Les seules conclusions qui ressortent du plan sont philosophiques et esthétiques : les bêtes dites barbares consolent de l'étude de l'homme dit civilisé. Les bêtes sont naturelles dans leur lutte née de leur détresse, alors que celle de l'homme pour l'argent est hypocrite. Les bêtes, par l'harmonie de leur beauté, vengent de l'homme laid, et Leconte de Lisle se penche sur leurs formes avec le soin d'un animalier comme Barye: sur leur apparence avec le souci de leur mouvement coloré dans la mouvante symphonie colorée de la nature; sur leur comportement avec la stricte impartialité d'un naturaliste en réaction contre les conventions romantiques et sentimentales d'un Michelet par exemple.

Disciple en cela du Vigny qui a fait dire à la nature :

Je roule avec dédain, sans voir et sans entendre,
A côté des fourmis les populations.
Je ne distingue pas leur terrier de leur cendre...,

il pousse l'idée de Vigny jusqu'à ses dernières conséquences en mêlant volontairement les nostalgies nées de l'idéal le plus pur et celles nées de l'appétit immédiat; en situant les unes et les autres par rapport à la mouvante splendeur de la lumière et du paysage. Au milieu de ce kaléidoscope qu'est la Nature, créatures radieuses et bêtes primitives, souffrances morales et faim qui fait souffrir chacun selon l'envergure de son être : tout est également un aspect de l'illusion universelle, de la Maya. C'est peut-être une source de désespoir, mais c'est aussi une consolation. C'est en tout cas une fierté pour l'artiste qui, en attendant la mort sait admirer les diaprures de la Maya. et les sait décrire.

* * *

De « Ultra coelos » à « Requies », qui se répondent nostalgie pour nostalgie, mais l'un en majeur et l'autre sur ces sombres accords en mineur dont Schopenhauer dit qu'ils expriment le désenchantement et la vanité de l'existence, s'étend un nouveau cycle : celui du Désir et de la Mort, dont les deux termes sont presque toujours indissolublement unis, même quand Leconte de Lisle, cherchant des alliés ou des refuges contre le premier, le traite par prétérition.

Il pourrait sembler tentant et significatif, avant de considérer l'ordre définitif, de chercher dans la chronologie des poèmes les enseignements de l'évolution de l'homme en matière de métaphysique passionnelle : au début de la vie, un principe général d'*ascèse*, puis le consentement à la *lutte*, suivi par la constatation de l'*assujettissement* à l'éternel et universel Désir, de vie en vie et de planète en planète, que vient renier au contraire un peu plus tard l'aspiration pressante à la mort, comme à une piqûre de morphine impatiemment attendue contre l'insupportable souffrance de la passion... Toutes ces étapes existent, jalonnées par des dates, au moins des dates de publication. Mais l'on constate aussi des chutes à pic, de soudains retours en arrière, des contradictions d'année en année et de poème à poème qui attestent des hésitations et des luttes plus qu'une progression : une lucidité dans les ténèbres plus qu'une évolution vers la lumière.

Un insoluble problème d'échecs dont on s'acharne pourtant à déplacer les pions, une serrure brûlante dont on essaie succcessivement toutes les combinaisons, telles apparaissent ces questions aussi harcelantes pour le cœur du poète que pour son esprit. Une enquête aussi fiévreuse que désespérée, telle est la signification que revêt la série des poèmes qu'il lui consacre, non pour en faire progresser dans un sens impossible le mouvement symphonique, mais pour écouter inlassablement, l'un après l'autre, leurs thèmes discordants et mornes; dès l'abord, le fait que Leconte de Lisle ait voulu conclure avec le pessimiste « Requies » de 1855 alors qu'il attaque avec « Ultra coelos » de 1863 nous renseigne.

Au vrai, l'idée de la Mort est intimement liée pour lui à celle du Désir, avec les mêmes alternatives d'apaisement et de doute. De l'un, il ne cesse de se dire — sans jamais se fixer à une position définitive —, tantôt : « Aimer, c'est vivre; c'est connaître sur cette terre l'unique paradis, et, si j'ose dire, la seule illusion payante, qu'il s'agisse de la douce Çanta, de la sublime Djihan-Arâ, et même si, aux mains de femmes divinement sensuelles comme Nurmahal ou la Begum d'Arkate, l'on doit acheter finalement par la mort ces ivresses plus qu'humaines. » Mais, en rejetant ces poèmes et d'autres similaires dans une autre partie de son recueil, et dans le passé. il prononce lui-même la question contraire : « Aimer, est-ce vivre ? Le bonheur divin d'un unique amour ne se peut-il concevoir que dans la légende (« Christine », « Les Elfes », « Tiphaine ») ? N'est-il viable que comme un souvenir irisé (« Le Manchy ») ? ». Aimer, n'est-ce pas plutôt connaître dès cette vie l'unique enfer, celui des obsessions tyranniques, du regret dévorant, des

angoisses suffocantes, de la trahison inévitable, du désir affreux pour un être qui ne vous aime pas ou dont les sentiments sont inflexiblement changeants ? L'enfer de la rage impuissante, de la tête contre les murs ?

Tantôt par sa présence et tantôt par son absence, nous souffrons sans cesse de ce que l'on nomme l'amour, seul remède pourtant, et seule consolation à la bêtise et à la méchanceté des hommes; mais remède pire que le mal, puisque contre le nouveau mal qu'il inocule, il n'est d'autre recours que l'avilissement ou la mort, sauf un impossible renoncement que l'intelligence s'épuise à prêcher, que le cœur et le corps se ruinent à vouloir appliquer, se provoquant à la sérénité, s'insultant de leur faiblesse (1).

Ainsi, plusieurs thèmes, par bandes, passent et repassent comme des oiseaux dans un ciel noir : « Ultra coelos », révision nostalgique du passé comme Leconte de Lisle les aime, contient ou esquisse la plupart des thèmes qui seront développés et opposés dans d'autres poèmes suivants : délice amer du désir célébré ou maudit; rêve de transmigration (« La Chute des étoiles », « In excelsis »), rapports possibles de la contemplation, de la lutte et de la mort. « Le Colibri » présente l'un des aspects conjoints de l'amour et de la mort : le refus de l'oubli, le désir de l'extase mortelle. Ouvrant ainsi une fallacieuse perspective, il oppose l'aspiration à la mort par surabondance de bonheur et de vitalité au désir d'anéantissement par excès de lâcheté et de déliquescence (« La Mort d'un Lion », « Les Damnés », « La Vipère »). En même temps, dans son exquis symbole, l'oiseau, comme l'ours des « Montreurs », les étoiles, le lion, rappelle, en pleine humanité, l'universalité du recueil. « Les Montreurs », poème plus « personnel » encore qu'on le pense (2) et dont l'opposition brutale avec ses voisins immédiats est voulue, oppose l'un à l'autre deux sens de la vie et de la mort; mais à la soumission de l'amant répond la fierté de l'artiste. C'est pour faire alterner, une première fois dans ce cycle, l'éternel et l'actuel, que Leconte de Lisle, en reprise élargie d' « Ultra coelos », intercale « La chute des étoiles » avant « La Mort d'un Lion », lequel formait diptyque avec « Les Montreurs » dont il figurait la conclusion formelle, — en même temps que son apostrophe :

Lâche, que ne fais-tu comme a fait ce lion ?

répondait par-delà les années à ce vers des « Damnés (de l'amour) » (1855) :

Ceux qui sachant aimer n'en ont point su mourir,

et à celui-ci de « La Vipère » (1852) :

Ou tais-toi, lâche, et meurs, meurs d'avoir trop aimé !

« Mille ans après » reprend alors, pour la troisième fois, et sur le plan d'une métaphysique sinistre, le thème d' « Ultra coelos » et de « La Chute des étoiles » : celui des rêves naïvement généreux de la jeunesse, de leur conflit avec la réalité passionnelle, et, cette fois, de leur anéantissement dans la sombre féerie d'un millénaire. Comme pour « La Mort d'un Lion », ce poème avait paru, à la même date, le 1er janvier (!) 1868, côte à côte avec son atroce et précis complémentaire « Le Dernier souvenir », où le poète détaille cette fois sa dissolution et savoure son néant. Volontairement, aussi bien pour élargir esthétiquement le thème que pour ne négliger aucune des portes de sortie de l'enfer, Leconte de Lisle a intercalé entre eux trois poèmes : « Le Vœu suprême », « Le Soir d'une bataille », « Aux morts », dont les deux premiers exalent le sacrifice altruiste et la mort libératrice pour une idée, le dernier envie le nivellement paisible.

Après le quatrième cauchemar décrit dans « Les Damnés », « Fiat nox » reprend et mesure sur un plan philosophique, avec une espèce de désespoir calme qui emprunte de nouvelles images, les principaux thèmes angoissés : inégalité du bonheur et du malheur, pourtant égaux devant

(1) C'est l'idée même de Lucrèce, reprise par Leconte de Lisle. Cf. *De Natura rerum :* III, 978 seq. et IV, 1058 seq.

(2) Sans qu'il faille négliger pour autant les sources littéraires : A. de Musset, « Les Vœux stériles » et Baudelaire, « La Muse vénale », il me paraît évident que l'origine sentimentale du poème se trouve dans cette proposition incongrue du cousin Foucque : « Pourquoi ne fais-tu pas des chansons pour Thérésa ? (...) Thérésa ! L'ignoble répertoire imbécile et malsain que la Cour se fit chanter en cachette aux Tuileries ! Lui, Leconte de Lisle, si noble d'aspirations, lui qui, par horreur de tout ce qui n'est pas l'idéale pureté, s'était voué de toutes les forces de son âme à la souffrance sacrée ! (...) Du trivial... du bas... des vers à dégoiser... des chansons à gueuler... (...) Ecrire pour Thérésa ? C'est que je ne saurais pas; je ne saurais vraiment pas... » (Calmettes. Leconte de Lisle et ses amis, pp. 123-124.)

l'universelle illusion, lâcheté de l'homme bientôt libéré par la bienfaisante marée de la mort. « In excelsis » fournit alors la contre-épreuve, et comme la conciliation optimiste entre le désir de survie et l'attrait du néant. Mais « La Mort du soleil » répond à l'idée par un sanglot.

En revanche, « Les Spectres », s'ils paraissent d'abord une sombre reprise des divers « Poèmes du souvenir » qui jalonnent cette série comme autant de Janus de la nostalgie et du néant, apportent en outre un bref essai de consolation lucide par l'idée schopenhauerienne du Désir universel. vieille illusion dont nous sommes les dupes en croyant être ses bénéficiaires, mais dont il ne dépend pas de nous, prisonniers livrés au dard de la passion, que nous ne soyons pas les victimes...

Nul captif n'atteindra le seuil de sa prison;
Et la guêpe est au sein de l'immense nature.

C'est pourquoi les morts du « Vent froid de la nuit », attaqués par les nouveaux « Hurleurs ». sont les seuls heureux, car la mort — l'on ne saurait trop s'en persuader — est le seul remède à la lâcheté de l'homme devant un Désir et des maux inévitables. A ces morts, le poète parle comme les Runoias décrits l'année précédente (1854) :

Comme de maigres loups ils dévorent vos biens,
Et le sang est tari dans leurs veines stériles.
Mais non, dormez ! Mieux vaut votre cercueil mouvant...

Enfin, englobant la Terre entière dans l'anéantissement bienheureux — et préparant de loin. sur le plan technique, les poèmes de conclusion —, Leconte de Lisle imagine dans « La Dernière vision » la mort de tout, et même de l'illusion.

Revenant alors — aussitôt mû par son obsession et se débattant dans les déchirements dont nous avons parlé — à la cruauté de son cas particulier, il évoque dans « Les Rêves morts », en un dédoublement saisissant, de jeunes morts pareils à ceux de « La Fontaine aux lianes » qui sont ses forces les plus nobles, tandis que la mer qui les a tués est son propre cœur, à la fois paisible et déchu par le quotidien; plus déchu encore dans « La Vipère », dont l'austérité évocatrice, l'avertissement haletant, sont d'un moraliste autant que d'un artiste inquiet.

Antépénultième accord, « A l'Italie », où « Le Barbare » est évoqué. est un hymne conjoint au passé et à l'avenir, un puissant rappel des deux grandes amours spirituelles du poète : L'Hellas. dont l'Italie est la rivale, la Liberté, dont elle est à la fois la martyre et le symbole. Qu'importe. en comparaison de cette cruelle grandeur. à côté de cette Niobé suppliciée, l'amour de la vipère ?

Les dieux vengeurs sont morts. Sèche tes larmes vaines...
...Debout ! Debout ! Agis ! Sois vivante, sois libre !

Le cycle va-t-il donc se terminer sur ce sursaut d'optimisme viril vers l'avenir par delà les ruines du passé antique et les tombeaux de son propre cœur ? Non ! Le désenchantement passionnel et philosophique l'emporte sur la confiance et l'engagement. Dans un examen de conscience qui est un long hurlement à la mort, « Requies » reprend pour les anéantir méthodiquement les rêves et les problèmes d' « Ultra coelos » :

Le temps n'a pas tenu ses promesses divines...
...La vie est ainsi faite, il nous la faut subir...
...Repose, ô malheureux, pour le temps éternel !

* * *

Après l'extraordinaire « Paysage polaire », introduit seulement en 1878 comme une dissonance dans quelque symphonie fantastique, l'on croirait qu'un nouveau cycle historique et philosophique va reprendre. « Le Corbeau » paraît l'inaugurer sur un nouveau registre, poème extrêmement riche et original qui rappelle à la fois la révolte de Qaïn, les luttes contre le christianisme et la grande loi de la faim chez les bêtes, mais avec un satanisme ironique, un mélange de ferveur mystique et de désinvolte humour noir qui dépasse de beaucoup Poe pour rejoindre presque le surréalisme.

Vain espoir ! Si une ébauche de cycle se dessine, c'est sans ordre bien visible, les poèmes purement anticléricaux ou subtilement hugoliens alternant avec certaines œuvres qui

les dépassent de beaucoup par une conception antérieure plus hardie, par la technique, enfin par la sonorité prophétique dans la symphonie des *Poèmes barbares*, telle « La Tristesse du Diable » qui réussit à renouveler de façon saisissante un bien vieux thème romantique tout en faisant éclater déjà les premières trompettes de la marche à l'abîme du livre et de la marche funèbre de l'humanité. Ce Diable qui entend « monter les hosannas serviles » et le « lugubre concert du mal universel » rappelle Qaïn, mais pour mieux nous décourager, car à l'indomptable révolte du premier répond maintenant la suprême démission du plus important des révoltés ! Las de s'insurger en vain contre la stupidité et la monotone méchanceté des hommes, cet Esprit également abandonne son mandat d'opposition éternelle à l'arbitraire de la force et à la routine de la pensée : ce qu'a de tragique et de significatif cette fin, c'est qu'elle présage la fin même de la terre des hommes, car leur destin et leur dignité leur enjoignent, comme unique moyen d'affirmer leur âme contre tous les instincts « barbares », de ne jamais cesser de se souvenir et de se révolter. Conséquence fatale de la déliquescence morale, la dissolution matérielle de la Terre est proche.

Comme deux fusées qui s'appellent en vain, et dont l'une avorte tandis que l'autre s'affirmait, « Les Ascètes » et « L'Anathème », par delà les poèmes des « âges sombres », balaient une dernière fois de leur signal inaperçu le ciel désert d'une humanité accroupie dans le tombeau de ses vices. « Le Nazaréen », vivant désormais d'une vie purement personnelle dans le château des anciens dieux, est mort en réalité pour l'homme, car (ainsi que le dira André Gide), « l'homme est responsable de Dieu », et ni l'homme moderne, ni les fallacieux représentants du Christ sur la terre, papes et moines, ne sont désormais capables de le ressusciter.

A la question anxieuse au bord de l'abîme : Est-ce que,

...l'Amant divin promis à l'âme veuve
Après trois jours aussi sortira du tombeau ?

répond l'anathème jeté « Aux modernes » : « Hommes, tueurs de Dieux... ».

Au crépuscule des Dieux correspond le juste crépuscule de l'Homme qui a lassé toute révolte et toute bonne volonté : après la démission de Satan, après le retrait du Christ dans l'indéfini de l'espace et du temps, il ne reste plus aux suprêmes représentants de l'homme, Qaïn et Adam, qu'à se repentir et à mourir, suprême avilissement et suprême démenti; mais châtiment logique d'une humanité qui a démissionné de sa hautaine nostalgie pour adhérer à la routine de sa méchanceté.

Comme un souvenir de bonheur plus déchirant encore dans la peine, les visions de l'innocence du Monde évoquées par Qaïn flottent un instant encore et repassent en mineur, avec une nostalgie poignante, avant le chaos et le silence... Dans une totale perfection technique, dans une totale détresse métaphysique, la symphonie est terminée.

* * *

Sa signification, hélas, est précise, et l'ordre adopté en définitive, avec ses rappels et ses entrecroisements de thèmes, en martèle les leçons successives et concordantes.

On peut poser les termes du grand problème humain, non le résoudre. On ne peut que dénoncer l'universelle Illusion et la subir, mais l'artiste seul est l'homme véritable qui la domine en la chantant et en la transfigurant. Brève illusion pourtant que celle-la même, et fragile répit, car l'artiste, homme par la commune misère, raffine encore ses souffrances en les analysant, et le dard du Désir, s'il le laisse dans la plaie pour l'étudier, le blesse plus atrocement que les autres hommes.

A quoi bon d'ailleurs, si le rêve de la réalité est le rêve d'un rêve, et si, plantes et bêtes, étoiles et hommes, tous égaux devant la faim et la douleur, nous le sommes aussi devant le mystère et le néant ?

Au labyrinthe de la passion comme à celui de la connaissance, nulle issue. Le drame est celui d'une multitude d'êtres animés qui, tous au même titre, croient progresser vers l'apaisement, sinon vers le bonheur, et qui, au travers de luttes sans merci, après des chemins harassants et interminables, ont juste le temps de s'apercevoir avant de périr que leurs guides illusoires, intérieurs ou surnaturels, les ont ramenés dans la nuit qui tombe à leur point de départ — et que l'on n'arrive jamais ailleurs que nulle part. Drame absurde et révoltant. Drame qui est le nôtre comme celui des *Poèmes barbares*, et contre lequel notre seul recours est le refus obstiné de jamais descendre au-dessous du plus haut de nous-mêmes.

Jacques-Henry Bornecque.

Sénèque est-il un philosophe ?

Une opinion solidement accréditée auprès des historiens de la pensée veut qu'il n'y ait pas de philosophes romains : seuls, les Grecs ont droit à ce titre. Sans doute est-ce un jeu facile que d'opposer les *Tusculanes* au *Phédon*, le manuel d'initiation à l'œuvre originale, l'exposé didactique au drame d'une pensée qui se cherche. On ne réfléchit peut-être pas assez que le contraste est moins celui de deux « races » d'esprits que celui de deux époques. Que faisaient les « philosophes » grecs, pendant que Cicéron rédigeait les *Tusculanes* ou le *De Finibus*, sinon compiler eux aussi des manuels, sans même avoir l'excuse de chercher quelque renouvellement, au moins formel, dans le passage d'une langue à une autre ? Le temps des découvertes à grand spectacle est passé. Pourquoi les auteurs de langue latine porteraient-ils seuls la responsabilité d'un fait dont les conséquences pèsent aussi bien sur Philodème de Gadara que sur ses amis romains ?

Quoi qu'il en soit, quand il s'agit de Sénèque, le jugement se fait encore plus sévère. A Cicéron, tout le monde reconnaît au moins le mérite de la clarté. Mais Sénèque ! On se plaît à le présenter comme un amateur brillant, plus rhéteur que dialecticien, plus soucieux de *sententiae* que de cohérence, entraîné en tous sens par son tempérament émotif, affirmant un jour, niant le lendemain, incapable de résister à la sollicitation des formules et des mots. On ne lui refuse pas, il est vrai, les qualités officielles de sa race : un sens aigu du concret, voire de la satire, une certaine grandeur, de la force (encore n'est-on pas bien sûr de n'être pas dupe) et quelque pénétration psychologique. Sénèque, nous dit-on, a probablement cru faire œuvre de philosophe, mais il ne saurait, au mieux, être considéré que comme un moraliste ingénieux, un La Bruyère des temps néroniens, ou encore un Montaigne auquel n'aurait pas manqué le sens de l'inquiétude.

Or, à la lecture des œuvres de Sénèque, nous ne pouvons nous défendre de l'impression que ce jugement, quelque universel qu'il soit, demeure superficiel. Il tient trop injustement compte de ce que nous savons ou croyons savoir de la vie du philosophe, et se souvient trop aussi des accusations formulées par Suillius. Dans son récent ouvrage sur le *Portique*, Max Pohlenz écrit encore : « Il a porté lui-même ce jugement sur Mécène : il possédait un esprit grand et viril, mais l'excès de prospérité a brisé son énergie. Pour Sénèque aussi, la faveur de Néron a été un danger... » (p. 327). Un Sénèque pauvre, ou dont nous ignorerions les activités politiques, aurait auprès de nous plus de chances d'être entendu ! Ne vaudrait-il pas mieux s'en tenir à l'œuvre écrite, séparer d'abord, résolument la pensée et l'homme, et se demander, en toute rigueur, si cette pensée présente bien l'incohérence que l'on dit ? Il nous serait loisible, ensuite, de nous interroger sur les actes du précepteur et du conseiller de Néron, et de porter alors un jugement plus équitable ou, ce qui vaudrait mieux, de comprendre, *de l'intérieur*, le drame de cette vie.

* * *

Sénèque lui-même, on doit le reconnaître, a fait beaucoup pour justifier sa mauvaise réputation. Il se donne volontairement l'élégance de répudier les philosophes, ou du moins ce qu'il trouve en eux de scolaire et d'artificiel. Il imagine par exemple Zénon consolant un homme qui va mourir et lui représentant « qu'il n'y a pas de mal qui soit glorieux, or, que la mort est glorieuse, donc que la mort n'est pas un mal ». « Veux-tu bien parler plus sérieusement, l'apostrophe Sénèque, et, quand un homme est sur le point de mourir, ne pas le faire éclater de rire ? » (*ad Luc.*, 82, 8-9). Ailleurs, il traite de « vains propos » la question de savoir si les vertus sont des « êtres animés » (*animalia*), problème souvent agité par les Stoïciens, mais qu'il se borne dédaigneusement à renvoyer aux *palliati* (*ibid.*, 113). Le plus souvent, il affirme que sa préoccupation essentielle est de « former les mœurs » et non de s'amuser à semblables bagatelles. Il semble donc donner raison à ses pires

détracteurs et convenir lui-même qu'il ne saurait être considéré comme un philosophe dans toute la force du terme.

Pourtant, il en va de ces propos comme de tous les témoignages. Il serait imprudent de les accepter sans critique et de les isoler de leur contexte. Sénèque, lorsqu'il tient à Lucilius des maximes aussi sceptiques, se propose un but bien précis : convertir son ami à la morale stoïcienne, le retirer au plus tôt du monde. Il se défie en lui d'une tendance aux vaines curiosités, qui sont un trop bon prétexte à remettre au lendemain les décisions essentielles. Lucilius est en quête perpétuelle de lectures rares. Il sacrifie à la *libido sciendi* un temps que Sénèque sait être mesuré. Le sursis accordé par Néron ne durera pas toujours. La conjuration de Pison est déjà nouée. Jusqu'à quand l'élève tolérera-t-il la bouderie de son maître, qui sollicite et encourage tacitement les opposants ? Demain, peut-être, il sera trop tard. A quoi bon — quand on va mourir — s'arrêter aux amusements de l'Ecole, et collectionner les syllogismes curieux ? Nous n'avons pas le droit de conclure que ces propos adressés à Lucilius représentent la position définitive de Sénèque à l'égard de la philosophie traditionnelle. Et, si l'on veut opposer texte à texte, le *De Constantia Sapientis*, par exemple, prouverait à lui seul que Sénèque, au besoin, sait avoir recours aux syllogismes scolaires : « L'Injustice a comme dessein d'infliger du mal à quelqu'un. Or, la Sagesse ne laisse point en elle de place au mal, car le seul mal est le mal moral, qui ne saurait entrer en un endroit où se trouvent déjà la Vertu et le Bien. Donc, puisque l'Injustice n'existe pas sans un mal, que le seul mal est le mal moral, l'Injustice ne saurait atteindre le Sage... » (V, 3). On a envie, devant cette démonstration étonnante, de répéter à Sénèque les mots qu'il adressera quelques années plus tard à Zénon : « Veux-tu bien parler plus sérieusement ? » Dira-t-on que, pendant cette fin de son existence et les années de méditation qui séparent le meurtre d'Agrippine et sa retraite définitive, Sénèque a évolué, qu'il s'est débarrassé d'un certain pédantisme d'école, et que les *Lettres à Lucilius* représentent en réalité sa vraie position, enfin découverte, après les tâtonnements scolastiques ? Qui ne voit que cette solution revient à convenir que le jugement traditionnel n'est, au mieux, valable que pour les dernières années ? Et qu'elle introduit, comme à plaisir, en tout cas aggrave une contradiction qu'il est aisé d'expliquer plus simplement ?

*
* *

Quoi qu'il en soit, l'étude des *Dialogues* montre de façon certaine que Sénèque est au courant des positions traditionnelles de l'Ecole. Même dans les *Lettres à Lucilius*, il lui arrive de les discuter sérieusement : l'âme d'un homme tué par la chute d'un rocher est-elle susceptible de lui survivre ? (*ad Luc.*, 57, 7). Problème étonnant pour nous, mais qui est pourtant traité sans ironie. Quelque autonome que puisse être l'expérience morale de Sénèque, elle repose sur des bases plus solides qu'un simple « impressionisme » psychologique. On ne la comprend bien qu'à la condition de la repenser à la lumière des aspects les plus techniques du Stoïcisme. Il est, à cet égard, un texte singulièrement révélateur, et qui se trouve, lui aussi, dans les *Lettres à Lucilius* (89). Lucilius demande quelles divisions il convient d'établir à l'intérieur de la philosophie, et Sénèque de répondre : « la question que tu me poses est fort utile à quiconque s'efforce d'atteindre au plus tôt la Sagesse... Je te dirai d'abord la différence existant entre la Sagesse et la Philosophie. La Sagesse est le bien parfait de l'esprit humain. La Philosophie est l'amour et la recherche de la Sagesse. » Ainsi, la technique scolaire se trouve située à sa vraie place : servante de la Sagesse, elle doit être une subordonnée. Mais il ne s'agit pas de la supprimer : démarche préparatoire, elle n'en est pas moins nécessaire, et s'il ne convient pas d'en faire le but principal de l'*otium*, il ne faut pas non plus la condamner en son principe. Elle montre la voie, et, sans elle, il n'est qu'erreurs et ténèbres. Et Sénèque, cette distinction préliminaire une fois établie, continue le tableau de l'activité philosophique : trois branches sont possibles, la « philosophie morale », la « philosophie naturelle », la « philosophie rationnelle », dont chacune est définie par son objet. La première règle la vie morale, la seconde découvre la Nature, la troisième « met à l'épreuve la propriété des mots, leur emploi, leur agencement en raisonnement, pour éviter que le faux ne se glisse à la place du vrai » (*Lettre* 89, par. 9). Sénèque se conforme donc à la stricte orthodoxie stoïcienne. Comme ses maîtres, il admet à son tour que la « philosophie rationnelle », ayant pour objet le langage, comprend le « rhétorique » et la « dialectique ». Il reconnaît par conséquent comme eux que toute recherche de la Vérité doit commencer par une Logique. Voilà qui fait justice de ses ironies à l'égard des subtilités dialectiques, et les place sous leur vrai jour. L'édifice de la logique stoïcienne se découvre peu à peu à nos yeux : dans le monde n'existent que deux réalités, les « corporels » et les « incorporels » (*ad Luc.*, 58, 11). Les corporels, ce sont les choses, et leurs

qualités, les vertus, la sagesse elle-même. Les incorporels, ce sont les mots servant à les désigner. Encore sont-ils « corporels » dans la mesure où une voix humaine les prononce. Le langage n'est qu'un système d'affirmations relatives au réel (*quod est*) et la Vérité possède une existence dans les objets.

Sénèque est ici à l'opposé de tous les sceptiques, Pyrrhoniens, Mégariques, Néo-Académiciens, envers qui il n'a pas de mots assez durs (*ad Luc.*, 88, 43) : pour lui, comme pour ses maîtres, la dialectique nous permet d'atteindre et de saisir des essences, non des apparences. A ce point, il rencontre naturellement la difficulté de tous les rationalismes, celle qui avait été autrefois opposée au Portique par Carnéade : comment le passage est-il possible du mot à l'essence ? Qu'est-ce qui peut nous en garantir la légitimité ? Et la réponse de Sénèque est celle que donnait déjà Chrysippe. L'esprit humain acquiert, dans les premières années de son existence, des notions empiriques « universellement valables ». Cette universalité de la notion — nous dirions du « concept » — est précisément la garantie cherchée (*ad Luc.*, 117, 6). On songe au Descartes du *Discours*, qui découvre dans l'exercice normal de la Raison le critère essentiel du Vrai. La Nature nous a donné, non les connaissances toutes faites, mais des « germes de connaissances » (*ad Luc.*, 120), simples possibles qu'il nous appartiendra de développer et d'appeler à l'existence.

L'univers, dans son ensemble, démontre l'existence de deux principes : un Esprit plasmateur informant une Matière inerte (*ad Luc.*, 65, 2; 23), mais cette dualité n'est que provisoire. Ces principes sont tous deux contenus dans une unité supérieure, l'Etre, et Dieu n'est pas seulement l'ouvrier du monde, il *est* le monde, et c'est pour cela que celui-ci est intelligible. L'âme humaine, qui est aussi une partie de l'Univers, participe de la sorte à l'intelligibilité universelle. Toutes les affirmations relatives à la nature du Sage — c'est-à-dire l'Homme selon la Raison — prennent leur véritable sens non dans le développement vague d'une quelconque rhétorique mais à la lumière des exigences propres à la logique de l'Ecole. A y bien regarder, la découverte du monde — c'est-à-dire l'essence même de la logique, et toute la connaissance — ne sont que la démarche d'une pensée qui se découvre elle-même. Et c'est là encore une position singulièrement « cartésienne », cette idée que l'aperception droite de l'Etre suffit à fonder les principes de la connaissance objective.

* * *

Non seulement Sénèque accepte et revit l'ontologie de l'ancien Stoïcisme, mais il coule ses raisonnements dans les mêmes moules. Nous avons cité quelques syllogismes du *De Constantia Sapientis*. Ces raisonnements ne sont valables que si l'on admet la singulière théorie de l'inclusion matérielle des qualités à l'intérieur de l'essence si caractéristique de la logique stoïcienne. La Sagesse *exclut* le Mal, parce que ces deux notions sont semblables à deux liquides qui se fuient et ne peuvent se mélanger. La Sagesse « n'a pas de place pour l'Injustice » (*non locum relinquit*) expression qu'il convient de prendre dans toute sa rigueur, et non comme une métaphore commode.

Le même réalisme se retrouve dans la conception que Sénèque se fait des phénomènes psychologiques. Par exemple, ce qu'il dit des passions repose sur l'existence de l'*impetus* : toute excitation venue de l'extérieur provoque un jugement spontané de l'esprit et une réaction matérielle de l'*animus*. C'est ce mouvement de l'âme (conçue comme une substance chargée de dynamisme) qui est le premier moteur de la passion. Celle-ci peut correspondre à une *dilatation* de l'âme (*elatio*), ou à un repliement (*contractio*). La *dilatation* donne deux passions « joyeuses », *laetitia* et *libido*, selon que l'objet est présent ou simplement représenté. La *contractio* deux passions « tristes », *aegritudo* et *metus*, dans les mêmes conditions. L'analyse du mécanisme psychologique de l'insulte, dans le *De Constantia Sapientis*, repose sur cette théorie, dont elle reprend exactement la terminologie (IX, 3; X, 2).

D'autre part, lorsque Sénèque veut définir le Bonheur, il le fait en des termes qui s'inspirent directement de Zénon : « *aequalis secundusque cursus* », écrit-il (*De Tranquillitate Animi*, II, 4), comme Zénon avait dit : « εὐδαιμονία δ'ἐστὶν εὔροια βίου » (Stobée, *Ecl.*, II, 77, 16 W). Ces expressions, que l'on aurait tort de prendre pour des métaphores, se réfèrent en réalité aux descriptions les plus classiques, et aussi les plus techniques de l'Ecole. Nous ne rappellerons que pour mémoire les perpétuelles comparaisons entre les passions et les maladies du corps : Cicéron nous livre la source de Sénèque lorsqu'il nous dit : « ce point a été traité avec beaucoup de peine par les Stoïciens, et surtout par Chrysippe, qui compare maladies du corps et maladies de l'âme » (*Tusc.*, IV, 10, 23). Cette « nausée » qui tourmente Sérénus, cette « langueur chronique » dont il se plaint ne sont pas des images inventées par un rhéteur, mais le langage habituel d'une psychologie médicale.

***

La connaissance des mécanismes psychologiques, pas plus que la dialectique, n'est pour Sénèque un but en soi. Le dessein ultime du philosophe est la conquête de la Sagesse. Mais il sait bien que cette connaissance est absolument indispensable pour régler la vie, comme la connaissance des maladies du corps l'est pour régler le régime des malades et celui des bien-portants. Mais Sénèque va plus loin encore : il n'est pas jusqu'à la « philosophie naturelle », la connaissance des choses de la Nature, qui ne conduise au même résultat. Il écrit dans le *De Otio* ces lignes que ne désavoueraient pas certains philosophes chrétiens : « La Nature nous a donné un esprit curieux, et, consciente de son art et de sa beauté, elle nous a engendrés pour être les spectateurs de ses grands spectacles : elle aurait perdu sa peine, si tant d'objets sublimes, aussi magnifiques, aussi habilement conduits, aussi jolis, et dont la beauté ne se borne pas à un seul aspect, n'étaient montrés qu'à un désert » (V, 3).

Tel est encore son état d'esprit lorsqu'il rédige les *Questions Naturelles*. Nous pouvons trouver étranges, et parfois incongrus, les nombreux élans rhétoriques dont il entremêle ses développements. Nous aurions tort de séparer ces deux démarches de sa pensée. La connaissance du monde, comme celle de la dialectique et de la logique, est encore une façon pour l'esprit humain de se trouver lui-même. De même que la découverte des qualités à l'intérieur des essences, celle des rapports existant entre les phénomènes naturels et en particulier l'étude des astres constituent un chemin vers la Sagesse (*ad Luc.*, 117, 19).

Nous ne saurions exagérer l'importance, pour comprendre la véritable position philosophique de Sénèque, de cette foi en la valeur éminente de la Connaissance.

Bien souvent, nous rencontrons chez lui l'idée que la Sagesse peut s'acquérir par l'ascèse : le Sage, ou du moins l'aspirant à la sagesse, est comparé à un lutteur, à un soldat. Nous savons que ces images sont empruntées, selon toute vraisemblance, à des thèses présentées par les philosophes du moyen-Portique, et notamment Panétius. Et nous voyons, par le *De Providentia*, le rôle que Sénèque attribue à la souffrance et à l'effort dans la vie morale. Ce faisant, il peut sembler infidèle à la tradition de l'ancien Portique, qui mettait au premier plan les vertus d'ordre théorique : la conquête de l'ἐπιστήμη est, pour Zénon et Chrysippe, la condition nécessaire et suffisante à l'acquisition de la Sagesse. Les vertus de l'ordre pratique : courage, patience, etc., sont données par surcroît, comme simples corollaires de la « science parfaite ». Il est impensable, selon eux, qu'un esprit parvenu à la Vérité ne suive pas cette même vérité dans toutes ses actions. On reconnaît l'intellectualisme optimiste de l'Hellénisme. C'est précisément cet optimisme qui s'était trouvé menacé, ou du moins méconnu lorsque, avec Panétius, l'accent s'était trouvé reporté sur les aspects pratiques de la vertu. Chacun, dit Panétius, peut atteindre la Sagesse selon la vocation qui lui est propre, et, comme toutes les vertus sont liées indissolublement entre elles, quiconque sera parfaitement courageux, sera du même coup parfaitement bon, sage, et libre. La doctrine s'engageait dans la voie d'une éthique de l'action.

Il n'en est que plus singulier de voir Sénèque, à certains moments, réagir contre cette déviation de l'orthodoxie, et se livrer, délibérément, à des études purement théoriques. Il spécule sur la doctrine de l'embrasement final, sur l'astrologie et l'existence d'une sympathie universelle, dont l'action des astres sur le destin de chaque individu n'est qu'une manifestation particulière. Sans doute, à d'autres moments, il prône et pratique l'ascèse, mais, refusant les tendances cyniques de ses maîtres les Sextii, il n'a jamais cru que le renoncement inconditionné suffît à fonder la vie morale. Un équilibre entre l'activité intellectuelle et l'ascèse lui paraît nécessaire, et, en ce sens, il représente une tentative singulièrement intéressante et originale pour concilier les deux tendances, celle de Chrysippe et celle de Panétius. L'ascèse, pour lui, n'est qu'une confirmation, et comme une épreuve de la vérité, qui, elle, demeure d'abord vérité de l'Esprit.

Le caractère essentiel du Bien, tel que Sénèque le conçoit, est en effet l'Eternité — comme le critère fondamental du Vrai était sa généralité. S'il repousse avec tant de force les positions épicuriennes, c'est que le plaisir, état essentiellement passager et relatif, ne lui paraît pas posséder une stabilité suffisante. Comment bâtir toute la vie morale sur ce fond mouvant ? Le Bien, au contraire, est inhérent à l'Etre lui-même : *Naturam sequi*, obéir à sa propre nature qui n'est pas distincte de la Nature universelle. Une fois de plus, découvrir le Bien, c'est découvrir Dieu. Dieu est la garantie du Bien, mais, à son tour, le Bien est la garantie de Dieu. Fondement de la vie morale et fondement de la connaissance résultent de la même démarche. Et cela, parce qu'il y a une identité profonde entre le Bien et le Vrai.

Au terme de sa méditation, Sénèque rencontre sa propre Nature, et si, pour la découvrir, il a dû se dépouiller de tout ce qui la dissimulait — les « choses dépendant de la Fortune », *aduenticia, caduca* — ce dépouillement n'est qu'un moyen. Le but est dans cet acquiescement à soi-même, et, à travers soi-même, à Dieu.

L'œuvre entière de Sénèque est une découverte progressive de l'autonomie de la personne : tandis que les philosophes du moyen-Portique admettaient — par une concession à l'opinion commune — que la Sagesse était susceptible d'être aidée par des éléments favorables, comme la santé ou la force, Sénèque revient à la pureté primitive de la doctrine : la Sagesse se suffit à elle-même. Les paradoxes les plus impudents, devant lesquels reculaient les premiers stoïciens romains, il les admet, dans son désir d'accorder à l'intériorité, et à elle seule, la prééminence dans la vie morale. Seul, le Sage est riche... Cela ne signifie point que le Sage ne puisse avoir besoin de tout, mais que la richesse n'est rien, qu'il y a une différence totale de nature entre l'être intérieur et le reste du monde. A partir de ce renversement radical des valeurs vulgaires, Sénèque retrouve aisément tous les préceptes de la morale traditionnelle. Mais son point de départ n'est pas, et ne saurait être un code de la conduite. Sa morale est entièrement d'ordre déductif; elle émane de l'affirmation et la reconnaissance d'une seule valeur, la Liberté du Moi.

Souvent — et tel est le cas notamment du *De Providentia*, comme de bien des *Lettres à Lucilius* —, apparaît chez lui le thème de la mort. La mort est une libération devant la tyrannie: elle est inévitable, et toute notre vie doit être une « méditation de la mort ». Paroles surprenantes peut-être, chez un homme qui avait su entourer sa vie des aménités et du luxe que donne la fortune. Mais nous les comprendrons si nous songeons que « méditer sa mort » n'est pas mourir dans sa chair. C'est d'abord consentir à sa mort, à cette vocation de l'homme dans l'univers. C'est une fois encore découvrir Dieu.

Ainsi, de quelque côté que nous abordions la pensée de Sénèque, nous sommes sans cesse ramenés à une position fondamentale, qui répond précisément à l'intuition centrale du Stoïcisme le plus orthodoxe. Ce qui, au premier abord, semblait incohérent, ou variation monotone, se révèle en réalité comme le développement logique d'une philosophie consciente et de sa méthode et de ses fins. Lorsque, dans le *De Vita Beata*, Sénèque revendique le droit d'affirmer l'autonomie de sa pensée, ce n'est pas là vantardise d'amateur. Nous avons vu qu'il ne choisissait ni tout à fait les positions de l'ancien Portique, ni tout à fait celles de Panétius. Il tente une synthèse des unes et des autres, et cherche à concilier ses exigences métaphysiques et son expérience de l'action. Y a-t-il réussi ? Sans doute, à en juger par ce que fut sa mort, telle qu'il décrivait, quelques années auparavant, l'apothéose de Caton. Et c'est peut-être là le seul critère dont il aurait reconnu la valeur pour permettre d'affirmer qu'il fût un philosophe véritable.

Nous, qui jugeons la cohérence intellectuelle de la doctrine, et non son efficacité dans la vie — et la mort — du philosophe, nous pourrons, sans doute, prétendre qu'il en avait emprunté les pièces maîtresses à ses devanciers hellènes. Nous ne pourrons sans injustice nier qu'il n'ait repensé le système et ne lui ait communiqué une vie plus intense et plus actuelle que jamais. Et peut-être n'est-il pas trop hardi de penser que, grâce à lui, telles démarches caractéristiques du stoïcisme ont été assimilées par le cartésianisme, notamment cette *sufficientia* de l'Etre qui évoque si étrangement l'argument ontologique. Que Sénèque figure — ou puisse figurer — parmi les ancêtres directs ou indirects de Descartes, n'est-ce pas une preuve suffisante qu'il fut vraiment un philosophe ?

Pierre GRIMAL.

Les origines du mithriacisme

Parmi les images divines, diverses et nombreuses, qui sont parvenues jusqu'à nous des temps de l'Empire romain, il en est une dont les traits complexes et étranges sont bien faits pour piquer notre curiosité. On voit un jeune homme richement drapé, la tête bouclée coiffée d'un bonnet, le manteau flottant au vent; on dirait qu'au terme d'une course effrénée il vient de rejoindre sa victime, un puissant taureau, maintenant terrassé. Le genou gauche appuyé sur le garrot et le pied droit immobilisant le paturon, le jeune homme maintient l'animal à genoux; de la main gauche, il saisit une corne ou encore les naseaux de la bête en lui relevant la tête, et de la droite il lui enfonce un large couteau au défaut de l'épaule. Toute une série de figures accessoires, humaines ou animales, entourent, sur les reliefs, ce groupe central du dieu tauroctone. L'image décrite se rencontre fréquemment dans nos musées d'Europe, en Italie, en France, en Allemagne; c'est même — en dehors de Rome et d'Ostie — sur le Limes germanique que ce dieu étrange semble avoir joui de la vénération la plus ardente. Parfois une dédicace nous livre son nom, *Mithra*, ou nous révèle un de ses principaux aspects par l'appellation de *Sol Invictus*. Les sanctuaires et les restes qu'ils contiennent nous laissent encore l'image, parfois saisissante, d'un culte à mystères. Ce dieu est un étranger à Rome, un étranger dans les provinces occidentales; et c'est ainsi un problème d'origine que nous pose, d'abord et toujours, son image énigmatique pour les Anciens déjà.

Dans un passage bien connu du premier livre de son *Histoire* (chap. 131), Hérodote nous fournit un exemple classique d'*interpretatio graeca;* les Perses, lisons-nous, sacrifient à Aphrodite Ourania; « les Assyriens appellent cette déesse Mylitta, les Arabes Alilat, les Perses Mithra ». Bévue flagrante et étrange du Père de l'Histoire. Flagrante, car il ne fait de doute aujourd'hui pour personne que l'Iran ne connut jamais qu'une entité du nom de Mithra et que ce Mithra fut un dieu, et un des plus importants de son pays. Mais aussi bévue moins étrange qu'il ne peut sembler au premier abord; elle nous fait toucher du doigt seulement, en quelque sorte, à quel point, une génération après les Guerres Médiques, les Grecs pouvaient être ignorants des choses de l'Iran; mais cette incompréhension, certainement réciproque, de deux mondes antagonistes est-elle bien étonnante ? Hérodote ne pouvait pas prévoir la carrière fulgurante de ce Mithra: il ne pouvait deviner que son nom serait vénéré un jour jusqu'aux extrémités de l'Occident: il ne pouvait se douter que son culte serait en abhorration aux Pères de l'Eglise naissante qui devaient y voir une sorte de contrefaçon diabolique du seul vrai. Nous ne sommes plus tentés aujourd'hui de répéter avec Renan que le monde, s'il n'était devenu chrétien, eût probablement été mithriaste; l'universalisme resta probablement toujours une tendance étrangère à ce culte réservé à des hommes et limité à des cercles restreints et fermés. Mais nous avons d'autres raisons pour considérer la vénération de Mithra comme un des phénomènes les plus considérables et les plus attirants du monde antique à son déclin. Non seulement le mithriacisme est un de ces cultes à mystères qui comblèrent à propos et de façon si neuve le vide laissé par la déchéance de la religion de la cité, mais c'est aussi le culte, et le seul, qui semble permettre de saisir de façon directe et précise l'assimiliation opérée par l'Occident des croyances si profondément originales du monde iranien.

L'intérêt porté au mithriacisme n'est pas nouveau et d'aucuns diront aussitôt : à quoi bon revenir sur une question qui a été magistralement et définitivement résolue par un des plus grands historiens des religions de notre temps ? C'est évoquer le grand nom de Franz Cumont (1). Mais n'est-il pas précisément de notre devoir de nous méfier de ces solutions prétendues et crues défi-

(1) M. P. Boyancé a donné une vue d'ensemble de l'œuvre de F. Cumont dans *L'Information Littéraire*, 1949, n° 1, pp. 22 sqq.

Fig. 1. — Mithra tauroctone, type classique
(relief de Neuenheim; d'après Vermaseren, *De Mithrasdienst in Rome*).

nitives ? Certes, pendant un demi-siècle les *Textes et Monuments* se sont imposés au monde savant comme une sorte de monolithe auquel il n'y avait rien à retrancher, rien à ajouter. Cumont lui-même intégrait à son système avec une aisance toujours égale les découvertes répétées et parfois capitales, qui succédèrent à la publication de son ouvrage monumental; et on ne crut jamais pouvoir mieux faire que de le suivre. Mais à peine le grand savant belge disparu, voici que se manifeste la contradiction, violente et impitoyable. Un des meilleurs iranisants de notre temps, qui s'est signalé déjà par des recherches sur Anahita et les prêtres du feu (*Feuerpriester in Kleinasien und Iran*, 1948), M. S. Wikander, lève l'étendard de la révolte; ne va-t-il pas jusqu'à nier l'origine iranienne du dieu adoré dans les mystères (*Etudes sur les mystères de Mithras*, I, *Introduction*, Lund. 1950) ? L'affaire pose un problème de méthode d'abord, et c'est à l'examen de ce problème que seront consacrées surtout les remarques qui vont suivre.

Cumont ne se cachait pas que la religion de Mithra pratiquée dans l'Empire romain ne fût pas purement iranienne; il la concevait bien comme un exemple caractéristique du « syncrétisme » de ce temps. Dans le chemin qu'il eut à parcourir pour parvenir de sa patrie en Occident, le culte iranien dut, selon Cumont, se plier à des compromissions diverses, avec l'astrolâtrie chaldéenne, avec les cultes à mystères orientaux, avec les traditions artistiques de la Grèce. Mais à ses yeux aussi ces compromissions n'altérèrent pas définitivement le fond iranien, d'autant que le berceau véritable du mithriacisme lui semblait devoir être cherché en Anatolie, c'est-à-dire dans une des régions les plus fortement iranisées du Proche-Orient. C'est précisément à l'Anatolie que M. Wikander consacre son attention, et il a dans son jeu une série de cartes maîtresses.

La première de ces cartes s'appelle Anahita, l'objet de ses premières recherches. Pour Cumont en effet, la situation était simple; là où nous trouvons Anahita, Mithra n'est pas loin; or la vénération de la déesse est bien attestée en Asie Mineure, et d'ordinaire sous le vocable grec d'Anaitis. Mais la démonstration de son antagoniste est péremptoire et sans appel; le couple Mithra-Anahita n'existe ni en Iran, ni en Anatolie, et son existence serait-elle prouvée là, qu'il n'en découlerait aucune conclusion pour les mystères de l'Occident, dans lesquels le nom même de la déesse n'apparaît pas une seule fois. Prétendra-t-on s'en tirer en affirmant avec Cumont l'équivalence Mithra-Anaitis = Cybèle-Attis ? Ce sera recourir à des assimilations arbitraires et à des rapprochements gratuits, auxquels le témoignage de documents précis fait défaut.

Si Cumont invoquait le secours d'Anahita, c'était pour obvier à une difficulté majeure de sa démonstration. Des religions de l'Iran antique nous ne connaissons avec quelque précision que le zoroastrisme des Sassanides; pour le reste, savons-nous seulement quand Zoroastre a vécu, et si les Achéménides, ou lesquels d'entre eux, furent zoroastriens ? Or le mithriacisme occidental ne fut certainement pas zoroastrien; il a donc dû se développer à partir d'un stade plus ancien de la religion iranienne, et ce stade a pu et dû se conserver en Anatolie. Là M. Wikander joue une autre carte maîtresse qui lui est fournie par sa connaissance de la mythologie et des cultes iraniens. Il démontre encore sans peine que Cumont se bat avec des arguments fantômes. Ainsi, quoi qu'en ait pensé ce dernier, il est clair que les mystères ont toujours ignoré des éléments aussi spécifiquement iraniens que l'adoration du feu ou le faisceau des baguettes rituelles, le baresman. Ainsi encore la pratique de l'inhumation et celle des sacrifices d'animaux, si elles sont l'une et l'autre contraires au zoroastrisme, sont aussi trop générales dans les cultes antiques pour fournir un indice de quelque valeur sur une religion iranienne primitive. A quoi bon aussi rappeler que, selon Hérodote, confirmé par Strabon, le culte iranien primitif ne connaissait ni statues ni temples et se célébrait en plein air ? Le sanctuaire mithriaque était précisément un édifice fermé et construit et possédait son image divine (soit dit en passant : ce sanctuaire était fait à l'image d'une caverne; désigné par le terme de *spelaeum*, il était couvert d'une voûte étoilée rappelant celle du ciel; ce qui semble bien témoigner d'un culte naturiste, quoique, comme on l'a soutenu, anatol en sans doute plus sûrement qu'iranien). Enfin l'Iran possédait sa caste de prêtres, les célèbres mages; le mithriacisme les ignore; et d'ailleurs les adorateurs du dieu en Occident portent des noms grecs ou latins : les Perses n'auraient-ils donc été pour rien dans la diffusion du culte ? Et si nous voulons examiner les monuments figurés sans prévention, reconnaîtrons-nous autre chose que l'image des dieux de l'Olympe gréco-romain — en dépit encore des assimilations iraniennes toutes gratuites de Cumont ? Même le fameux dieu léontocéphale (Kronos-Aion), en apparence si évidemment barbare, serait orphique sans plus (il est vrai au prix d'une interprétation pour le moins contestable du texte invoqué par M. Wikander).

Fig. 2. — Mithra tauroctone, interprétation hellénique. Groupe d'Ostie signé de Criton l'Athénien (d'après Haas, *Bilderatlas z. Religionsgesch.*).

Ainsi que reste-t-il ? un nom : *vocis flatus;* de quoi permettre à M. Wikander d'autres brillantes remarques (sa troisième carte). Et d'abord de constater que les noms théophores formés sur Mithra, fréquents en Asie Mineure (qu'on songe à Mithridate !) restent inconnus en Occident. D'attirer aussi l'attention sur une distinction curieuse et subtile. Les auteurs grecs appellent le dieu iranien *Mithres*, les inscriptions des mystères disent *Mithras*, preuve évidente d'une dualité. Avouerons-nous que ces raisonnements philologiques ne nous convainquent pas ? Conclurons-nous en effet de l'absence de noms théophores en Occident que le dieu des mystères n'avait pas de nom

Fig. 3. — Le roi Antiochos Ier de Commagène en face de Mithra (relief du Nemroud Dagh).

ou qu'il ne s'appelait pas Mithra ? — ou plutôt qu'une raison quelconque, et sans doute religieuse, empêchait la formation de noms de ce genre ? Quant à la dualité observée, *Mithres* est une forme ionienne et remonte ainsi à la première rencontre entre Grecs et Perses; maintenue traditionnellement par les auteurs, elle a cédé la place dans le culte à la forme *Mithras*, plus proche d'ailleurs de l'original iranien. Une telle divergence entre usage littéraire et usage cultuel se remarquerait ailleurs.

Mais les critiques antérieures suffisaient déjà; les arguments majeurs de Cumont se sont inexorablement évanouis sous nos yeux; la rupture apparaît comme complète entre le Mithras occidental et le Mithres iranien; l'Anatolie semble avoir ignoré le premier, pour lequel, avant de clore le débat, M. Wikander propose une origine « illyrienne » ou « thraco-illyrienne ».

Nous n'avons pas l'intention de discuter ce dernier point qui s'appuie sur une ressemblance iconographique fugitive et sur des raisonnements chronologiques douteux; et pourtant si Mithra n'est pas iranien, il faudra bien nous dire quelle est sa véritable patrie. Mais c'est à nous qu'il incombe de montrer que le dieu est venu d'Anatolie en Occident.

M. Wikander (et nous devons dire aussi : Cumont déjà) ne s'adresse aux monuments figurés que pour apporter des confirmations à une thèse reposant sur d'autres fondements, à titre d'illustration en quelque sorte. Or les monuments figurés sont les documents majeurs d'un culte qui ne nous a pratiquement pas laissé de textes. Regardons-les donc, lisons-les à la place de nos prédécesseurs. Mithra nous apparaît sous les traits d'un jeune homme à la chevelure bouclée, vêtu du costume dit « phrygien », c'est-à-dire de pantalon, tunique et bonnet. Ce costume, qui mériterait plutôt le nom d'oriental et d'asiatique, fut inventé par l'art grec au Ve siècle et déjà donné d'abord aux Scythes, puis aux « Phrygiens », c'est-à-dire aux Troyens et autres Anatoliens, aux Perses enfin. Il constitue désormais une de ces conventions propres à l'art grec et que ce dernier légua aux Romains, et ainsi cet habit représente une véritable marque d'origine et désigne clairement Mithra comme anatolien ou iranien, ou si l'on veut, comme les deux à la fois.

Cette simple remarque pourrait suffire, mais il n'est pas sans intérêt d'élargir nos observations. Ainsi le Kronos-Aion déjà cité, ce personnage barbare à la tête de lion, aux quatre ailes, au serpent enveloppant, ne peut avoir été conçu que par un cerveau oriental, mais la figure que nous lui voyons a toutes les chances d'avoir été élaborée dans quelque atelier hellénistique et dans les mêmes régions et à la même époque que d'autres divinités d'apparence voisine, tels le Jupiter d'Héliopolis, celui de Dolichè, l'Artémis d'Ephèse, l'Aphrodite d'Aphrodisias. Mithra est flanqué de deux acolytes aux noms énigmatiques (*Cautès* et *Cautopatès*), vêtus comme lui et tenant des torches. Or ces paires d'acolytes nous apparaissent aujourd'hui comme une donnée particulière à la Phénicie et à la Syrie et l'Anatolie limitrophes, où on les retrouve soit avec d'autres accoutrements orientaux, soit sous la forme hellénisée de petits Eros. L'image est ancienne en Orient. Sur les cylindres mésopotamiens déjà, Shamash, le dieu du soleil — auquel Mithra iranien a été assimilé — est flanqué de deux assesseurs qui ouvrent pour lui les portes du monde. Mais la ressemblance est plus étroite. Shamash, qui se lève au-dessus des monts, paraît parfois comme sortir des cimes de ces derniers; ainsi Mithra, le *Pétrogénès*, le dieu né du rocher, est représenté les jambes encore prises dans la pierre, et parfois encadré par les deux porte-flambeaux, comme son modèle mésopotamien. D'ailleurs ce type d'union de la figure humaine ou divine avec la matière ne se rencontre pas en dehors de l'Orient.

Toutes ces figures se révèlent ainsi clairement comme des créations de l'art hellénistique réalisées d'après des modèles orientaux sur le sol de l'Anatolie ou celui de la Syrie. Si dès lors nous retournons aux témoignages littéraires, si nous consultons le seul texte antique nous fournissant des données précises sur l'origine du mithriacisme, Plutarque, *Vie de Pompée*, 24, nous y lisons que les soldats romains empruntèrent les mystères aux pirates ciliciens au cours de la campagne

de Pompée contre ces derniers. Rien ne s'oppose en vérité à attribuer une origine « cilicienne » aux mystères, et la concordance entre documents figurés et littéraires nous impose cette solution. Mais pourquoi donc M. Wikander préfère-t-il ignorer le texte de Plutarque ?

Dès lors le dieu qui s'appelle Mithra, venu en Occident des rivages lointains de l'Anatolie, ne serait-il pas celui que les Perses introduisirent là au temps des Achéménides ? A lire M. Wikander, on dirait que Mithra iranien lui-même ne fut guère connu en Anatolie; il le fut, et tout autant qu'Anaitis. Les dynasties locales se plaisaient à se mettre sous sa tutelle à l'exemple des Achéménides auxquels ils prétendaient se rattacher. Ainsi au I^er^ siècle encore avant notre ère, le roi Antiochos I^er^ de Commagène se fait représenter face à face avec le dieu sur un des reliefs du Nemroud Dagh. C'est parmi ces attestations anatoliennes du dieu perse qu'on croit déceler encore les traces du « syncrétisme », auquel pouvait être soumis le culte iranien en Anatolie, un stade intermédiaire entre les données primitives et les mystères. Sur les monnaies de Trébizonde, où le culte du dieu — et un culte public — est bien attesté par les textes, on voit un Mithra cavalier, donc pas le tauroctone classique, mais aussi flanqué des deux porte-flambeaux mentionnés plus haut, que l'Iran a toujours ignorés. Mais M. Wikander n'a qu'une remarque méprisante pour ces monnaies.

La confrontation des deux thèses en présence nous amène ainsi à ces conclusions curieuses. La thèse générale de Cumont sur les origines du mithriacisme demeure bonne, si même dans le détail ses arguments sont insuffisants ou encore simplement mauvais. M. Wikander, au contraire, s'il présente sur chaque point particulier une argumentation solide et parfois excellente, aboutit à des conséquences générales inacceptables. Pourrait-on illustrer mieux la nécessité d'unir à la rigueur de la démonstration et à la précision de la documentation dans le détail la largeur de vues nécessaire pour l'ensemble ? Il ne faut pas, selon les paroles d'un proverbe germanique, que les arbres nous empêchent de voir la forêt.

Mais la critique de M. Wikander ne sera pas vaine et elle marquera sans nul doute une date importante dans les recherches mithriaques; à l'avantage négatif de débarrasser nos études de toutes sortes de vues hâtives et arbitraires, elle joint des mérites positifs indéniables. Il ne sera plus permis désormais de confondre « mithriacisme », culte à mystères, et culte de Mithra iranien; il ne sera plus permis de méconnaître les traits originaux du premier, en particulier son caractère profondément gréco-romain. Mais surtout il ne sera plus permis d'ignorer les termes véritables du problème, à savoir la nécessité de déterminer ce qu'il reste d'iranien dans les mystères et ce qui est création originale de l'époque hellénistique ou romaine. Le problème est donc : « plus ou moins iranien », et non, comme le voudrait M. Wikander, « iranien ou non ».

Voilà la tâche qui attend les savants; elle n'est pas aisée. Il est à craindre que les origines iraniennes des mystères ne soient bien oblitérées. Mais elles ne sauraient avoir disparu dans un culte dont un des grades d'initiation portera toujours le nom de « Perse ». Rappelons un petit détail significatif. L'Avesta, qui ne connaît pas Mithra tauroctone, a conservé le mythe du taureau primitif succombant sous les traits de l'Esprit du Mal; de son cadavre naît la végétation. Or sur les reliefs des *spelaea* occidentaux, on voit trois épis sortir de la queue du taureau mis à mort par Mithra.

Mais quel que soit le résultat de cette enquête, on ne saurait suivre M. Wikander. Les auteurs modernes ne se sont pas trompés si grossièrement et les auteurs anciens ne se sont pas abusés si totalement, quand ils parlaient du « dieu perse ». Cette appellation n'est pas, comme le voudrait M. Wikander, le fruit des insinuations malveillantes des polémistes chrétiens; à la place du scholiaste de Stace, lisons plutôt Stace lui-même, après tout le premier auteur ancien à nous parler des mystères (*Thébaïde*, I, 719-720; vers 80 de notre ère) :

seu Persei sub rupibus antri
Indignata sequi torquentem Mithram...

Ernest WILL.

A TRAVERS LES LIVRES

LITTÉRATURE FRANÇAISE

Antoine Adam : *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, tome III : *L'apogée du Siècle*, 1re partie, *Boileau, Molière.*

Une érudition fort étendue au service d'un tempérament vigoureux permet à l'auteur d'établir bien des faits nouveaux, de bousculer au besoin les enseignements traditionnels, et quelquefois aussi les interprétations récentes. Nous aimons par exemple le voir déclarer qu'il est fort imprudent de supposer (on l'a fait encore récemment) qu'Arnolphe et Agnès empruntent des traits à Molière et à sa jeune femme. Bien souvent, M. Adam amène, en particulier au sujet de Molière, des interprétations que garantissent la connaissance de l'histoire et la sûreté du jugement. Entre autres exemples, M. Adam souligne l'importance du *Cocu imaginaire* dans l'évolution de Molière, il montre comment celui-ci se trouvait, dans l'*Ecole des Maris*, en plein accord avec la morale des vraies Précieuses; comment le *Tartufe* doit être dans une certaine mesure rattaché à la querelle de l'*Ecole des Femmes*, ne peut pas viser particulièrement la Compagnie du Saint-Sacrement, et s'explique souvent par les mœurs de l'époque; comment encore le *Misanthrope* doit être considéré comme une comédie de mœurs presque autant que comme une comédie de caractère. A propos de l'*Ecole des Femmes*, M. Adam a précisé quels rapports s'établissent entre le comique, le franc, le vrai comique, et le drame que nous ne pouvons nous empêcher de voir en Molière. D'excellentes pages terminent cette étude : humaniste, Molière a confiance en l'homme. Précisément en raison de cette confiance, il dénonce sans relâche toutes les hypocrisies : « Sa morale n'est pas dans les maximes de ses raisonneurs, elle est dans le combat qu'il a mené contre le mensonge. Elle est une morale de l'authenticité. »

On ne reprochera certes à M. Adam de ne pas manifester une admiration aussi vive pour Boileau que pour Molière. Il a quelque peu atténué (heureusement semble-t-il) et complété aussi certains traits de la physionomie qu'en 1938 il présenta du satirique. On reste cependant tenté de considérer, plus qu'il ne l'a fait, celui qui a voulu, moins encore imiter ses modèles anciens, que « jouter » contre eux : un des aspects originaux des premières *Satires* viendrait précisément de ce qu'elles se trouvent au contact d'une tradition très vivante encore et des sollicitations qu'exerce l'actualité. Cette dernière, M. Adam excelle à en découvrir les reflets dans l'œuvre de Boileau. Il confronte celle-ci avec les affirmations des théoriciens contemporains : *l'Art poétique* reprend très souvent, avec moins de précision, de vigueur, d'intelligence en somme, les idées défendues par l'Académie Lamoignon. Il reste en Boileau un ouvrier exigeant envers lui-même, assez souvent heureux. C'est peut-être l'Université qui a fait le reste de sa gloire.

(1) Sauf indication, les présentations d'ouvrages relatifs à la littérature française moderne sont de M. Guy Robert

Pierre Mesnard : *Le cas Diderot, étude de caractérologie littéraire*, Presses Universitaires de France. 245 p., 800 fr.

L'âge de la caractérologie est enfin venu. Là où échouèrent Taine, Lanson, M. Henri Peyre lui-même et, quand il s'agit plus précisément de Diderot, un « maître » comme le baron Ernest Seillière, cette jeune discipline va faire la lumière, arracher leurs secrets aux sphinx et, pour tout dire, fournir à l'histoire littéraire une méthode « scientifique » qui en exclura « toute trace de subjectivisme et de préjugé personnel ». Du « littéraire improvisé », elle fera un « littéraire objectif, c'est-à-dire en possession de l'instrument caractérologique » (p. 49). Elle montrera comment, « sanguin fébrile », « caractère du type 391 », Voltaire se distingue « tout de suite » « par son *squelette caractérologique* » de Mme de Sévigné, « sanguine avisée » du type 464 (p. 42). L'étude du caractère permet de comprendre « la courbe de la destinée » d'un écrivain, le choix qu'il a fait de ses moyens d'expression, la place qu'il tient dans son époque, l'action même qu'il exerce sur elle, car les diverses générations littéraires ont elles-mêmes leur caractère dominant.

Après avoir célébré les bienfaits de la méthode caractérologique, M. Mesnard aborde le cas de Diderot, qu'il tient pour privilégié. Diderot appartient au groupe des *colériques*; il est même un « colérique débridé ». Mais nul artiste n'est prisonnier des données du caractère : il existe une action de soi sur soi (les circonstances mêmes, si nous comprenons bien, peuvent également exercer leur action). Par l'effet d'une « dialectique intérieure », de « colérique débridé » qu'il était, Diderot va se trouver entraîné « vers un type plus pneumatique de colérique raisonnable et bienveillant », ce qui « explique les contradictions apparentes de son œuvre, voire de son existence » (1).

Reste à se demander dans quelle mesure ce ne sont pas ces contradictions, apparentes ou réelles, qui permettent de définir le caractère au nom duquel on prétendait les expliquer. La caractérologie n'a peut-être pas toutes les vertus explicatives dont M. Mesnard se plaît à la parer. Il faut en tout cas admettre qu'elle ne l'a pas empêché d'apporter à propos de Diderot d'intéressantes observations : il est probablement exact que Sophie Volland a joué dans l'évolution de sa sensibilité un rôle assez semblable à celui que lui attribue M. Mesnard. Il distingue heureusement certains principes de la polémique de Diderot en l'opposant à celle de Voltaire; il analyse fort bien à quelles nécessités psychologiques répond chez le premier le souci de moralisation (pp. 106 et 109). A propos du *Neveu de Rameau*, la caractérologie permet à M. Mesnard de reprendre dans leur ensemble les interprétations de MM. Jean Thomas et Jean Fabre et de leur apporter quelques précisions.

(1) La caractérologie peut être aidée par la « morpho-psychologie » : nous renvoyons aux pages 72-73 pour les indications révélées aux représentants algériens de l'école morpho-psychologique pour les portraits de Diderot. Ces indications nous paraissent à peu près aussi convaincantes que les opérations numériques effectuées sur l'enthousiasme, l'émotivité, la primarité, la sexualité affectés de coefficients (pp. 91-92, 112-113).

H. Batet : *Leconte de Lisle*, t. I : *La Sensation*, 152 p., t. II : *Le Sentiment*, 103 p. Editions Stefa (Saint-Etienne).

M. Batet ne veut pas être dupe de certains éloges trop généreusement dispensés à Leconte de Lisle. Considérant par exemple les notations de couleur, il estime, à juste titre, que malgré certaines apparences l'œuvre en est assez dépourvue. L'étude de la sensation (la couleur, la lumière, formes et mouvements, sensation auditive, etc.) est sûrement mieux venue que celle du sentiment. Tout en présentant parfois une observation intéressante, les courts chapitres qui composent ce second tome sont trop fragmentaires et trop mal ordonnés dans leur succession pour rendre suffisamment compte des intentions générales qui, plus ou moins heureusement réalisées sans doute, n'en sont pas moins discernables dans l'œuvre.

Georges Poulet : *Etudes sur le temps humain*, t. II : *La distance intérieure*. Plon, 355 p., 600 fr.

La vision naît d'abord dans l'esprit de Hugo confuse et fourmillante; elle se fait un peu plus précise, tout en se maintenant dans une sorte de milieu vague et en gardant son caractère d'entassement et de ruine. « Amalgame du réel et du possible », le monde de Hugo est comparable aux entrelacements d'une forêt qui prodigue sa luxuriance, mais aussi ses vertiges et ses mystères. Finalement, « c'est une création qui retourne au chaos et au néant, non par déficience, mais par pléthore ». « L'univers et la pensée » du poète « sont dans un gouffre », l' « expérience » qu'il fait de l'espace et du temps est une agonie » [?]

Après avoir longuement et brillamment présenté cet aspect du génie de Hugo, très tardivement, en quelques lignes, M. Poulet rappelle que le « gouffre » où il se perd c'est Dieu. En quels lieux de la « distance intérieure » du poète, Dieu peut-il bien se trouver à peu près situé ? Le sens de cette expression, qui constitue le titre de l'ouvrage, y reste toujours fort imprécis. Est-ce au bout de cette « distance » que Hugo retrouve Dieu ? On est tenté de croire que telle est la pensée de M. Poulet. Mais on pourrait soutenir que si l'espace et le temps subissent dans le monde de Hugo de si étranges déformations, c'est que le poète sent dans tous les événements, dans tous les âges, dans tous les êtres, se manifester la même présence effrayante et sacrée. Ou bien l'expression « distance intérieure » n'a qu'un sens figuré et en somme obscur, ou bien M. Poulet nous semble avoir situé Dieu bien trop loin dans cette distance intérieure à Hugo. Par ailleurs, la vision du poète n'est-elle que fourmillement et prolifération monstrueuse ? Sa durée n'est-elle qu'évanescence ? N'a-t-il jamais vu éclore un sourire, jamais discerné et fixé la grâce et la beauté d'un geste qui ait une valeur d'éternité ?

Tel est le danger d'essais comme ceux de M. Poulet. A côté de Hugo, il présente en ce volume Balzac, Musset, Joubert, Mallarmé et quelques autres. Il se montre partout ingénieux et agile; il stimule le lecteur. Il est habile à isoler les textes qui servent sa thèse. Les considérations qui la desservent (celle par exemple de l'évolution propre à chaque grand artiste, de l'enrichissement progressif de son génie), il les néglige volontiers. Mais peut-être la « distance intérieure » de Hugo et de Mallarmé ne se laisse-t-elle apprécier qu'au prix d'efforts plus méthodiques.

ANTIQUITÉ CLASSIQUE

E. Delebecque : *Le Cheval dans l'Iliade*, Paris, Klincksieck, 1951, 248 p. in-8°.

M. E. Delebecque, helléniste et cavalier, avait déjà appliqué cette double compétence dans son édition de l'*Art Equestre* de Xénophon. Son nouveau livre (en impression photomécanique) étudie cette fois le cheval dans l'Iliade, et cherche même en fin de volume, à remonter jusqu'au cheval indo-européen. L'étude des données homériques est riche et précise. L'auteur considère d'abord les légendes antérieures à la guerre de Troie qui figurent dans l'Iliade : il montre que les chevaux y sont présents, et qu'Homère semble s'être renseigné avec fidélité. Inversement, les comparaisons nous mettent en face du cheval vu par Homère, et M. Delebecque insiste sur la vie et la précision des indications que fournit ici le poète. Mais la partie la plus intéressante du livre est celle qui étudie les corrections apportées aux données contemporaines par le poète, soucieux de se reporter à une époque antérieure. Les deux différences essentielles sont qu'il supprime le cheval monté, et introduit le char de combat. Cette double modification ne va pas sans inconséquences : le vocabulaire cultive parfois l'ambiguïté entre cheval monté et char; et surtout l'étude des combats de chars, tels qu'ils sont décrits, révèle la présence de nombreuses impossibilités et invraisemblances (le « cheval de volée » ajouté à certains chars serait en particulier dû aux besoins passagers de l'action). Si l'étude nous renseigne assez peu sur la structure même de l'Iliade (où seuls les chants X et XXIII semblent différer des autres), elle apporte donc les données les plus intéressantes sur sa composition en général, et éclaire heureusement certains épisodes. Le lexique (pp. 134-210) rendra également des services appréciables.

J. de R.

E. Ragon : *Grammaire grecque*, entièrement refondue par A. Dain, J. de Foucault et P. Poulain. Paris, de Gigord, 1952, 263 p. in-8°.

Il importe de signaler à l'attention de tous les professeurs la nouvelle grammaire grecque tirée de celle de Ragon (morphologie et syntaxe) : les éditeurs ont remanié l'ancienne pour qu'elle pût tenir compte de certaines données linguistiques ignorées du temps de Ragon, mais ils ont tenu avant tout à lui laisser son caractère de simplicité et de netteté. Leur manuel a l'avantage de valoir pour tous les niveaux. Et s'il peut servir encore aux étudiants qui débutent en Faculté, la présentation du volume, avec ses nombreux tableaux clairement encadrés, ses exemples-titres et ses différences de typographie, présente une commodité pédagogique de premier ordre, qui en permet l'usage même avec de très jeunes élèves.

J. de R.

A TRAVERS LES REVUES D'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Balzac. — A. CHANCEREL : *Quelle année vit naître le titre de la Comédie humaine,* « Revue d'Histoire littéraire », oct-déc. 1952. Une lettre jusqu'ici inédite de Balzac amène à croire que le titre de la *Comédie humaine* fut adopté par Balzac, non en 1841, comme on le pensait jusqu'ici, mais en 1840.

Barrès. — A.-F. WALKER : *La Colline inspirée* et le *Journal de Léopold Baillard,* « Revue des Sciences humaines », oct-déc. 1952. Le roman de Barrès doit beaucoup au journal rédigé par celui qu'il a pris comme héros de ses chapitres IX à XIII; les emprunts sont fréquents et étendus, mais il existe aussi quelques changements significatifs.

Chateaubriand. — Jean MOUROT : *Les Tableaux de la nature,* de Chateaubriand, « Revue d'Histoire littéraire de la France », avril-juin 1952. Dans quelle mesure ces poèmes de jeunesse de Chateaubriand (1784-90) ont-ils subi des retouches dans les *Œuvres complètes* en 1828 ? Dans l'ensemble ces retouches n'altèrent pas l'inspiration première; on peut donc tirer de ces poèmes des indications valables sur les imitations de l'auteur et son originalité.

— Rémy TESSONNEAU : *La mort de Pauline de Beaumont et les textes de la « Relation » par Chateaubriand,* « Revue d'Hist. litt. de la France », avril-juin 1952. On connaissait déjà deux textes de cette « Relation ». Une troisième figure ici, contenant quelques passages absents des deux autres.

— Armand WEIL : *Les premières éditions du Génie du Christianisme,* « Revue d'Hist. litt. de la France », avril-juin 1952. Les diverses éditions de 1802 à 1826; les plus importantes au point de vue des corrections sont celles de 1803 et de 1809.

— L. CELLIER : *Chateaubriand et Fabre d'Olivet, une source des Martyrs,* « Rev. d'Hist. litt. de la France », avril-juin 1952. Dans un poème du *Troubadour,* recueil de poésies occitaniques publié en 1803, Fabre d'Olivet utilisa le merveilleux chrétien; influences très vraisemblables sur *Les Martyrs.*

— Claude PICHOIS : *Philarète Chasles, Chateaubriand et le discours de réception à l'Académie,* « Revue d'Hist. litt. de la France », juil.-sept. 1952. Quelques billets inédits de Chateaubriand et variantes de son Discours de réception à l'Académie.

Dorat. — Robert E. HALLOWELL : *Claude-Joseph Dorat, opponent of the « drame bourgeois »,* « French review », avril 1952. Liaison probable entre la violente hostilité de Dorat contre le drame bourgeois (après qu'il eût lui-même essayé d'en écrire) et son opposition à l'influence anglaise.

Du Bellay. — V. L. SAULNIER : *Soucelle et Patrière, deux poètes inconnus du règne de Henri II et la première réputation de Joachim du Bellay,* « Bulletin du Bibliophile », 1952, n° 1. Identification de deux poètes, Soucelle et Patrière, dont il est question dans l'ode de Du Bellay, *Contre les envieux poètes;* ils comptèrent parmi les premiers admirateurs de Du Bellay.

La Fontaine. — Geneviève DELASSAULT : *Le Maître de Sacy et La Fontaine traducteur de Phèdre,* « Rev. des Sc. humaines », oct-déc. 1952. Certains rapprochements peuvent être opérés entre les titres et les morales de La Fontaine et ceux qu'on trouvait dans la traduction de Phèdre (la première) que venait de donner Le Maître de Sacy, un peu avant 1650.

— L. PETIT : *Humilité de La Fontaine devant Port-Royal :* « XVII^e siècle », 1952, n° 16. Rapports — souvent difficiles à établir avec certitude — entretenus par La Fontaine avec Port-Royal, notamment à la fin de sa vie.

La Rochefoucauld. — W. G. MOORE : *Le premier état des « Maximes »,* « Rev. d'Hist. litt. de la France », oct-déc. 1952. Exemples montrant les différences qui existent dans la rédaction des *Maximes* entre les manuscrits et les éditions successives. Importance de l'édition hollandaise de 1664 : elle semble indiquer que les *Maximes* ont seulement été mises au point dans les Salons; un long travail préalable a précédé cette adoption de la forme définitive.

Leconte de Lisle. — Léon ARMENGAUD : *Leconte de Lisle, le soleil et le Véda,* « Rev. d'Hist. litt. de la France », oct.-déc. 1952. Comment Leconte de Lisle a faussé gravement les caractères du Rig Véda.

— Rolland BORIS : *Fréquences et invariants chez Leconte de Lisle,* ibid. Essai de détermination d'une méthode statistique pour déterminer les éléments de l'œuvre qu'on pourrait tenir pour des invariants.

— Pierre FLOTTES : *De l'obsession verbale chez Leconte de Lisle,* ibid. Exemples de mots ou de groupes de mots revenant fréquemment chez Leconte de Lisle; essai d'interprétation.

Montesquieu. — P. DIMOFF : *Cicéron, Hobbes et Montesquieu,* « Annales universitatis saraviensi », 1952, n° 1. Réfutation des théories de Hobbes par Montesquieu, surtout avant 1727.

— Robert SHACKLETON : *La genèse de l'Esprit des Lois,* « Rev. d'Hist. litt. de la France », oct.-déc. 1952. Les contradictions, au moins apparentes, qui existent dans *L'Esprit des Lois* ont amené de longues discussions sur la date de composition des différentes parties.

Cet article reprend cette difficile question. Dans leur ensemble, et sauf importantes modifications intervenues ultérieurement, certains grands principes de l'ouvrage auraient été adoptés par Montesquieu avant 1728.

— H. Roddier : *De la composition de L'Esprit des Lois, Montesquieu et les Oratoriens de Juilly,* ibid. Influence importante de la méthode oratorienne sur les procédés de travail, de classement et sur la pensée de Montesquieu; comment dans *L'Esprit des Lois* se sont combinées des méthodes successives.

— Françoise Weil : *Le manuscrit des « Geographica » et L'Esprit des Lois,* ibid. Les *Geographica* sont un manuscrit de Montesquieu contenant à la fois des extraits de lectures et une rédaction originale. Il nous renseigne sur certains ouvrages utilisés pour *L'Esprit des Lois* et, en ce qui concerne la partie originale sur l'intérêt porté par Montesquieu à la Chine.

Nodier. — Jean Richer : *Charles Nodier, dériseur sensé,* « Mercure de France », 1er mai 1952. Introduction à deux textes inédits de Nodier, publiés dans le même numéro du *Mercure de France :* l'un d'eux est une ébauche, datant probablement de 1805, du *Roi de Bohême.*

V. Hugo. — Géraud-Venzac : *Chateaubriand et « L'enfant sublime » (lettres inédites),* « Rev. d'Hist. litt. de la France », juillet-sept. 1952. Quatre lettres inédites de Hugo à Chateaubriand (1821, 1824, 1826, 1827). Dès 1827 la très vive admiration portée par Hugo à Chateaubriand paraît avoir beaucoup faibli.

— Gabriel Debien : *Un roman colonial de Victor Hugo, « Bug-Jargal », ses sources et ses intentions historiques,* ibid. Les deux rédactions de *Bug-Jargal,* la nouvelle de 1820 et le roman de 1826 répondent à des intentions différentes. Le problème des sources livresques est repris et approfondi.

— « Revue de littérature comparée », juil. 1952 : *Horizons internationaux de V. Hugo,* par Pierre Moreau; *Quand Shakespeare à Jersey parle à V. Hugo,* par Maurice Levaillant; *V. Hugo en Roumanie,* par B. Munteano; *V. Hugo et l'indépendance de la Grèce,* par Georges Avéroff, etc.

Jouvet. — « Revue d'Histoire du théâtre », n° I-II de 1952, consacré à Louis Jouvet.

Proust. — A. Adam : *Notes sur deux livres récents : Marcel Proust : Jean Santeuil...,* « Rev. des Sc. humaines », oct.-déc. 1952. Réquisitoire très sévère au sujet de la façon dont a été édité ce texte. Il s'agit là en réalité de fragments hétérogènes, écrits à des époques différentes. Certains d'entre eux sont d'ailleurs fort précieux pour la genèse et l'intelligence de l'œuvre de Marcel Proust.

Stendhal. — Cl. Liprandi : *Sur un épisode de Rouge et Noir; Les plaisirs de la campagne,* « Rev. des Sc. humaines », oct.-déc. 1952. Le chapitre ainsi intitulé du roman de Stendhal présente un tableau de la vie politique dans les campagnes. Son exactitude est confirmée par des textes de l'époque, dont certains ne peuvent être soupçonnés de libéralisme.

Verlaine. — V. P. Underwood : *Verlaine lycéen,* « Rev. d'Hist. litt. de la France », juil.-sept. 1952. Etude détaillée de la carrière scolaire de Verlaine « assez bon élève qui se laissa tomber dans l'indolence et dans l'indifférence aux succès scolaires ».

— J. H. Bornecque : *Les dessous des Mémoires d'un veuf,* « Rev. des Sc. humaines », avril-juin 1952. Publication et interprétation des fragments de cette œuvre qui ont été supprimés sur le manuscrit.

— A. Adam : *Notes sur deux livres récents :... J.-H. Bornecque, Les Poèmes Saturniens de Paul Verlaine, étude et commentaires,* « Rev. des Sc. hum. », oct.-déc. 1952. Des rapprochements opérés entre certains vers des *Poèmes Saturniens* et ceux de poètes antérieurs (Baudelaire, Hugo, Glatigny, etc.) amènent M. Adam à proposer quelques modifications aux conclusions de M. Bornecque et lui permettent surtout de définir le climat poétique de l'époque.

Zola. — F. W. J. Hemmings : *Genesis of Zola's* Joie de vivre, « French studies », avril 1952. D'après le dossier préparatoire conservé à la Bibliothèque Nationale, intentions de Zola en peignant les caractères de Pauline et de Lazare; en quel sens on peut comprendre et réhabiliter le terme d'expérimentation quand il s'agit de Zola.

Divers. — A. Hooc : *Un cas d'angoisse préromantique,* « Rev. des Sc. humaines », juil-sept. 1952. Des documents d'ordre médical, divers témoignages révélant une nouvelle forme de « vapeurs », qui sont bien des « affections morales » permettent d'affirmer l'existence d'une forme du mal du siècle dès les environs de 1740.

— J. F. Angelloz : *Statistique et littérature,* « Mercure de France », 1er oct. 1952. Utilisation de la statistique dans l'étude du vocabulaire et comment « l'étude numérique du langage » pourrait permettre d'explorer les profondeurs de la poésie.

— M. Decaudin : *L'année 1908 et les origines de la N.R.F.,* « Rev. des Sc. hum. », oct.-déc. 1952 Confusion et richesse du mouvement littéraire en 1908; la place qu'y occupe la N.R.F. de Gide et de Montfort; causes de leur séparation; la deuxième N.R.F.

DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

EXPLICATION FRANÇAISE

LA PANTOMIME DES GUEUX

DIDEROT : **Le Neveu de Rameau.**
Ed. Fabre, pp. 103-105

MOI. — A quoi que ce soit que l'homme s'applique, la Nature l'y destinait.

LUI. — Elle fait d'étranges bévues. Pour moi, je ne vois pas de cette hauteur où tout se confond, l'homme qui émonde un arbre avec des ciseaux, la chenille qui en ronge la feuille, et d'où l'on ne voit que deux insectes différents, chacun à son devoir. Perchez-vous sur l'épicycle de Mercure, et de là distribuez, si cela vous convient, et à l'imitation de Réaumur, lui la classe des mouches en couturières, arpenteuses, faucheuses, vous, l'espèce des hommes en hommes menuisiers, charpentiers, coureurs, danseurs, chanteurs, c'est votre affaire. Je ne m'en mêle pas. Je suis dans ce monde et j'y reste. Mais s'il est dans la nature d'avoir appétit; car c'est toujours à l'appétit que j'en reviens, à la sensation qui m'est toujours présente, je trouve qu'il n'est pas du bon ordre de n'avoir pas toujours de quoi manger. Que diable d'économie, des hommes qui regorgent de tout, tandis que d'autres qui ont un estomac importun comme eux, et pas de quoi se mettre sous la dent. **Le pis, c'est la posture contrainte où nous tient le besoin. L'homme nécessiteux ne marche pas comme un autre; il saute, il rampe, il se tortille, il se traîne; il passe sa vie à prendre et à exécuter des positions.**

MOI. — Qu'est-ce que des positions ?

LUI. — Allez le demander à Noverre. Le monde en offre bien plus que son art n'en peut imiter.

MOI. — Et vous voilà aussi, pour me servir de votre expression, ou de celle de Montaigne, **perché sur l'épicycle de Mercure,** et considérant les différentes pantomimes de l'espèce humaine.

LUI. — Non, non, vous dis-je. Je suis trop lourd pour m'élever si haut. J'abandonne aux grues le séjour des brouillards. Je vais terre à terre. Je regarde autour de moi; et je prends mes positions, ou je m'amuse des positions que je vois prendre aux autres. Je suis excellent pantomime; comme vous allez en juger.

Puis il se met à sourire, à contrefaire l'homme admirateur, l'homme suppliant, l'homme complaisant; il a le pied droit en avant, le gauche en arrière, le dos courbé, la tête relevée, le regard comme attaché sur d'autres yeux, la bouche entr'ouverte, les bras portés vers quelque objet; il attend un ordre, il le reçoit; il part comme un trait; il revient, il est exécuté; il en rend compte. Il est attentif à tout; il ramasse ce qui tombe; il place un oreiller ou un tabouret sous des pieds; il tient une soucoupe, il approche une chaise, il ouvre une porte; il ferme une fenêtre; il tire des rideaux; il observe le maître et la maîtresse; il est immobile, les bras pendants; les jambes parallèles; il écoute; il cherche à lire sur des visages; et il ajoute :

— Voilà ma pantomime, à peu près la même que celle des flatteurs, des courtisans, des valets et des gueux.

Les folies de cet homme, les contes de l'abbé Galiani, les extravagances de Rabelais m'ont quelquefois fait rêver profondément. Ce sont trois magasins où je me suis pourvu de masques ridicules que je place sur le visage des plus graves personnages; et je vois Pantalon dans un prélat, un satyre dans un président, un pourceau dans un cénobite, une autruche dans un ministre, une oie dans son premier commis.

MOI. — Mais à votre compte, dis-je à mon homme, il y a bien des gueux dans ce monde-ci; et je ne connais personne qui ne sache quelque pas de votre danse.

LUI. — Vous avez raison. Il n'y a dans tout un royaume qu'un homme qui marche, c'est le souverain. Tout le reste prend des positions.

MOI. — Le souverain ? encore y a-t-il quelque chose à dire ? Et croyez-vous qu'il ne se trouve pas, de temps en temps, à côté de lui, un petit pied, un petit chignon, un petit nez qui lui fasse faire un peu de la pantomime ? Quiconque a besoin d'un autre est indigent et prend une position. Le roi prend une position devant sa maîtresse et devant Dieu; il fait son pas de pantomime. Le ministre fait le pas de courtisan, de flatteur, de valet ou de gueux devant son roi. La foule des ambitieux dansent vos positions, en cent manières plus viles les unes que les autres devant le ministre. L'abbé de condition en rabat et en manteau long, au moins une fois la semaine,

devant le dépositaire de la feuille des bénéfices. Ma foi, ce que vous appelez la pantomime des gueux est le grand branle de la terre. Chacun a sa petite Hus et son Bertin.

(Texte de l'éd. Jean Fabre : **Textes Littéraires français,** 1950). Orthographe et ponctuation modernisées.

ESPRIT DE L'EXERCICE

On voudrait dégager le mouvement de cette page, et la dominer. Trop attentive aux détails, l'explication française expose à la myopie. Il faut, pour éviter ce danger, considérer de temps à autre de larges ensembles. Dans le cas présent, il est indispensable d'embrasser d'un seul regard tout le déroulement de la scène et de la conversation : la fractionner en lopins, ce serait la rendre inintelligible.

LA PENSÉE DE DIDEROT : LA VIE DE LA SOCIÉTÉ EST COMPARABLE A UN IMMENSE BALLET

1. Le vulgaire a besoin pour vivre de la faveur ou de l'aide des gens en place, et danse devant eux une pantomime de séduction. Mais toute puissance sociale est relative. Les importants ont tous au-dessus d'eux des personnages plus haut placés, dont ils attendent quelque chose; devant eux, ils se font danseurs à leur tour. Ainsi, de bas en haut ou de haut en bas, ce rythme du ballet de l'imploration gagne toute l'humanité.

2. L'imagination de Diderot prend plaisir à cette vision comique. Mais elle n'est pas formée dans son esprit au départ.

Le texte que nous étudions la crée sous nos yeux. Elle résulte de la collaboration du parasite et du philosophe. Comprendre ce texte, c'est suivre d'étape en étape la naissance de cette immense parade.

NAISSANCE D'UNE VISION

Le philosophe aime les idées de portée générale. Le parasite, lui, n'entend pas dépasser sa propre expérience. La vision prendra corps quand le philosophe généralisera correctement l'expérience du parasite, et y reconnaîtra la loi de la comédie universelle.

Cela ne se fait pas d'un seul coup.

a) Le philosophe est d'abord perdu dans les nuages, dans l'abstraction de systèmes et de classements inhumains. Le parasite se moque de lui, et le ramène au niveau de l'existence réelle et des contorsions pittoresques.

b) Après le péché d'abstraction, le péché d'impatience. Il est tentant de réduire la vie de la société à une série de figures de ballet. Le philosophe cède tout de suite à cette tentation, mais il ne réfléchit pas assez. Il éparpille son imagination et n'atteint pas à l'unité. C'est sans doute une première généralisation que de ramener tous les hommes à l'état de danseurs. Mais que dansent-ils ? **Des pantomimes différentes.** Si l'on poussait l'image, on aboutirait au chaos. C'est une fausse piste.

c) Un intermède muet va lancer le philosophe dans la bonne voie. Le parasite, esclave satisfait de ses talents de pitre, exécute par plaisir le « numéro » qu'il connaît le mieux, la danse de l'obséquieux. C'est comme une défense et illustration de son état. Devant cette mimique, la lumière se fait dans l'esprit du philosophe : non seulement tous les hommes sont danseurs, mais ils dansent le même « numéro » que le neveu de Rameau.

d) Le philosophe exploite cette illumination. Le dernier paragraphe couronne le texte. C'est sur lui que doit se porter toute l'attention. Le philosophe a l'air d'avoir pris au parasite son génie du pittoresque et de la parodie. Il a donc renoncé à l'abstraction. Mais il a regagné, sinon les nuages, du moins un poste d'observation d'où l'on peut saisir la société entière d'un seul regard. Il dégage des lois, il énonce des formules, il joue admirablement des termes techniques de la danse lancés dans la conversation par le Neveu. Surtout, il fait un sort au mot **gueux** (entendez : mendiant ou clochard), qui injecte à la vision toute sa couleur puissante.

Philosophe, il l'est encore d'une autre manière : par sa prétention de juger le spectacle qu'il organise, de condamner les **vils** figurants de la pantomime universelle. Il entend ainsi se situer hors du jeu et échapper à la comédie. Ne serait-il pas pharisien ?

La fin de la conversation lui fera constater et expier ce pharisaïsme. Le philosophe lui aussi danse la « pantomime des gueux ». Mais notre texte ne le suit pas jusqu'à cette découverte-là.

ARTICULATION DU TEXTE

a) La carcasse logique du texte prend la forme d'un **syllogisme.** Il est amusant de découvrir une structure si solide dans une page qui à première lecture paraît une fantaisie assez anarchiste.

1. Majeure. — L'homme nécessiteux (dont l'exemple est ici le parasite, et le type achevé le gueux) passe sa vie à danser une pantomime.

2. Mineure. — Tous les hommes sont des hommes nécessiteux, ou des indigents, c'est-à-dire des gueux.

3. Conclusion. — Donc tous les hommes dansent la pantomime des gueux.

b) Entre les prémisses s'intercalent :

— La suggestion malencontreuse, qui risquait de faire avorter le syllogisme et la vision : les hommes dansent tous des pantomimes différentes.

— Un temps de répit, pendant lequel le parasite danse le ballet-type et le philosophe **rêve profondément,** c'est-à-dire pousse plus avant sa réflexion.

La partie narrative, qui interrompt la conversation, a donc un rôle précis. Elle nourrit à la fois l'imagination et la pensée du philosophe.

* * *

Une étude trop minutieuse du détail ruinerait l'impression d'ensemble. On insistera donc sur la dernière partie, que tout le début a pour fonction de préparer.

Toutes les allusions historiques ou érudites sont expliquées dans l'édition de Jean Fabre (**Textes Littéraires français,** 1950), dont on ne dira jamais assez de bien. On voudra bien s'y reporter.

I. — INTRODUCTION DE LA MAJEURE

1. Il est inutile de se soucier du contexte. Le dialogue de **Lui** et de **Moi** (entendez de Rameau et de Diderot) approche de sa fin. Rameau, malgré mille potins divergents, mille digressions, a réussi à conter sa disgrâce, et le scandale qui l'a fait chasser par Bertin. Son agitation n'a cessé de croître. L'idée vient de le traverser qu'il n'est qu'un raté. Pour le consoler, Diderot prononce à la va-vite une formule d'optimisme abstrait : tous les êtres sont à leur place dans la Nature, aux yeux d'une philosophie déterministe.

2. Le Neveu raille ce système lénifiant et trop ambitieux, ce philosophe haut perché (**L'épicycle de Mercure** est emprunté à Montaigne, **Essais,** II, 17; l'intention est la même que dans l'expression courante aujourd'hui : le point de vue de Sirius). Il entend juger de l'ordre du monde par la satisfaction des estomacs. On sait, d'après Sébastien Mercier, qu'il réduisait tout « à la mastication » (cf. éd. Fabre, p. 252).

3. Du point de vue de l'estomac, le Neveu entame un réquisitoire contre la Nature (**étranges bévues...; il n'est pas du bon ordre...**), et le ton paraît violent : **des hommes qui regorgent de tout, tandis que d'autres...**

Mais le réquisitoire avorte : il est remplacé par une mimique qui calme le Neveu et l'amuse. De son esprit, l'agitation passe à ses muscles; il se satisfait en gesticulant. Le Neveu n'est capable ni de nourrir un long ressentiment, ni de poursuivre longtemps une même pensée; sa vie est toujours superficielle; il répond aux sollicitations de la faim, il s'intéresse au spectacle extérieur de la vie; il semble vidé de substance humaine (1).

4. Entreprise pour décrire la détresse de l'affamé, de l'**homme nécessiteux,** la phrase capitale, celle qui introduit notre majeure, aboutit à mimer sa gymnastique. Elle est comme une invite que le pantomime s'adresse à lui-même.

Il ne faut pas confondre le « réalisme » littéraire de Diderot dans ce passage avec le réalisme de La Bruyère. Que l'on compare par exemple la phrase de Diderot avec la phrase suivante de La Bruyère : **Un sot ni n'entre ni ne se lève ni ne se tait ni n'est sur ses jambes comme un homme d'esprit** (II, 37). La Bruyère croque les gens au naturel; le Neveu les transforme en figurants de ballet. D'un côté des observations; de l'autre, une réalité déjà transfigurée, une amorce de vision. C'est du réalisme à la puissance deux. Les termes techniques sont ici essentiels. **Position** se dit de la manière de poser les pieds l'un par rapport à l'autre : c'est un mot de danseur (cf. Fabre, p. 238). **Il saute, il rampe, il se tortille, il se traîne :** ces quatre verbes paroxystes se groupent naturellement deux à deux et dessinent un premier canevas de ballet. La finale commune en e muet donne à l'ensemble quelque chose de lié, de fondu, qui en amortit la violence. Dès cette énumération, l'art l'emporte sur la souffrance (2).

II. — LE PASSAGE NARRATIF

La partie du dialogue que nous négligeons :

— précise le sens des termes techniques (Noverre était maître de ballets à l'Opéra-Comique);
— confirme l'opposition entre l'esprit systématique du philosophe et l'humilité narquoise du parasite, qui ne pense pas plus loin que ses muscles;
— lance un ballon d'essai dans une mauvaise direction : **les différentes pantomimes des hommes.**

Pour le commentaire de la **pantomime de Rameau :**

1. Le « numéro » qu'il exécute, comme le remarque Jean Fabre (p. 238) est « celui que sa longue pratique dans la maison Bertin-Hus lui a permis de mettre au point » : il joue l'homme obséquieux, aux petits soins pour ses protecteurs.

2. Diderot a mis autant de soin à l'écrire que Rameau à l'exécuter; il y a pris autant de plaisir. A une succession d'attitudes savamment décomposées, à une série de gestes correspondent des phrases précises et pressées. D'abord, c'est le parasite-messager : il est à l'affût, avant d'être à l'action. Il travaille sur son corps, dont il dispose toutes les parties; la phrase est faite avec le nom de ces parties du corps, et des adjectifs. Ensuite, il joue la comédie des prévenances. Cette fois, il manipule des objets (**soucoupe, chaise,** etc.) : une cascade de verbes actifs flanqués de leurs compléments directs fait naître les objets de la mimique même qui les suppose. Le pantomime crée à la fois le décor, ses partenaires et ses instruments. Il se multiplie ou se métamorphose, avant de revenir au calme, à l'unité, à l'affût.

3. Le Neveu est **excellent pantomime :** cela veut dire qu'il s'identifie à ses cabrioles et à ses grimaces. Le personnage a tué en lui la personne; le rôle a mangé l'âme.

4. La formule qui lui sert à présenter son exploit : **Voilà ma pantomime, à peu près la même que,** etc... est une définition et ébauche un classement. Le Neveu range son ballet dans une catégorie : les ballets de quémandeurs. Il énumère des personnages distincts, mais apparentés : allant des hauteurs sociales (**les courtisans**) aux bas-fonds : **les gueux.** Ce dernier mot est évidemment prononcé avec une moue de dégoût, et le plaisir un peu amer de s'encanailler en compagnie dégradante.

Les confidences de Diderot interrompent la scène quelques instants : le temps que le syllogisme prenne corps. Diderot rapproche Rameau de l'abbé Galiani (3) et de Rabelais, pour s'autoriser à trouver du sérieux, des suggestions profondes sous la bouffonnerie. Avec eux, la société prend des airs de carnaval; ils fournissent des masques grotesques pour déguiser,

(1) Dans un livre extrêmement neuf et suggestif, Pierre Mesnard, appliquant à l'œuvre de Diderot les catégories et les méthodes de la caractérologie, a montré que le Neveu incarne le type parfait de l'**amorphe** (nE nAP). Le **Neveu de Rameau,** c'est l'amorphe jugé par le colérique. (Cf. Pierre MESNARD, **Le cas Diderot,** Presses Universitaires de France, 1952, pp. 189 et suivantes).

(2) Il y a profit à comparer, du simple point de vue des sonorités, cette phrase avec la première de **La fin de la Journée** : « Sous une lumière blafarde **court,** danse et **se tord** sans raison La Vie, impudente et criarde... » (**Fleurs du Mal,** pièce 124).

(3) On retiendra l'amusante définition que M. Jean Fabre donne de ce personnage : « Le polichinelle napolitain expert à façonner la vie de société en commedia dell'arte » (op. cit., p. LVIII).

mais aussi pour dénoncer tous les personnages importants. Il y a profit à fréquenter pareils compères. L'énumération baroque à laquelle Diderot s'amuse ne sert qu'à illustrer ce profit. Courte fantaisie, en marge du thème directeur; malices surérogatoires, à murmurer en sourdine.

III. — ACHÈVEMENT DU SYLLOGISME, ÉPANOUISSEMENT DE LA PANTOMIME

1. Le parasite s'était tu en lançant le mot **gueux.** C'est ce mot-là que le philosophe reprend. Le mot **gueux** va scander le morceau final. Il l'ouvre; il retentit au milieu; il entre dans la formule brillante qui le clôt.

2. Diderot insinue avec une relative prudence ce qui constitue la deuxième proposition du syllogisme : **Il y a bien des gueux dans ce monde-ci.** Il semble vouloir éprouver ou taquiner son interlocuteur.

Le parasite approuve sans hésiter, et tire la conclusion : tout le monde **prend des positions.** Il fait toutefois, d'un ton assuré, presque dogmatique, une exception à la loi commune en faveur du roi, qu'il appelle le **souverain,** pour marquer son indépendance absolue. C'est d'une logique toute théorique, qui raisonne sur des définitions et oublie la nature humaine. Rameau n'est pas assez naïf pour croire que le roi soit d'une autre essence que le reste des mortels; il faut donc qu'il cède à une illusion d'homme simple, malgré son cynisme, ou plutôt de raisonneur pressé et d'esprit court. Origine de toute la danse, le roi, à son gré, demeurerait hors du mouvement.

3. Belle occasion pour le philosophe de battre le cynique en irrévérence et de lui donner un exemple d'intrépidité intellectuelle ! Il n'a pas, lui, de timidités. Et il s'amuse à évoquer, avec une malice aussi gracieuse que libertine, la pantomime du roi amoureux. Toutes nuances respectées, bien entendu : il ne peut s'agir pour le roi que d'aventures passagères (**de temps en temps**) et de simples ébauches du fameux pas de danse (**un peu de la pantomime**). Mais cette scène clôt la démonstration et autorise une formule absolument générale. Le philosophe l'énonce avec une autorité toute didactique : **Quiconque a besoin d'un autre est indigent** (c'est la définition du mot gueux) **et prend une position.**

4. Voici enfin le passage où éclosent toutes les promesses du texte. Il a à la fois la rigueur d'une récapitulation et le rythme d'une ronde.

Quatre phrases juxtaposées : **Le roi... Le ministre... La foule des ambitieux... L'abbé de condition...** Pas de particules de liaison : c'est la succession, très rapide, des différents « numéros » du grand ballet. Mais les quatre phrases sont unies, d'une façon savante et organique, par leurs verbes : ils reviennent en chiasme, martelant la scène.

Prenez les choses en logicien : vous avez une série descendante. Au sommet, la maîtresse du roi et Dieu (rapprochement d'une assez belle irrévérence !); puis le roi; puis ses ministres; puis la foule des ambitieux; puis tous les hôtes de la terre.

Prenez-les en maître de ballet : vous commencez par une figure à deux partenaires; et en quelques « numéros » la scène est pleine de danseurs. La maîtresse royale disparue, le roi remonte sur son trône, et voici le ministre à ses pieds. Le ministre, ou les ministres : car c'est cette fois un singulier collectif. Au tour du ministre de se draper dans sa dignité retrouvée pour commander la danse des ambitieux. Ceux-là sont une **foule,** et ils exécutent **cent** figures. Cent figures dansées à la fois, cela ferait beaucoup de confusion. Les grandes batailles, sur la scène, se résolvent souvent en combats singuliers. Dans la foule des solliciteurs, le maître du ballet distingue le plus amusant de tous, l'abbé de condition, et projette toute la lumière sur sa manière à lui de danser (4).

5. Admirez enfin la formule finale, qui nous arrache au boudoir des rois et aux antichambres des ministres pour nous faire contempler la terre entière (c'est le terme logique) gagnée par la contagion de la danse (c'est le couronnement pittoresque).

La pantomime des gueux est le grand branle de la terre : l'esprit s'enchante de cette vision grandiose et cocasse. Le mot **pantomime** et le mot **gueux** s'attiraient, cherchaient à se rejoindre depuis leur apparition dans le texte. Rameau les avait logés aux deux bouts de sa conclusion, après son éblouissante parade : **Voilà ma pantomime,** etc. Ils étaient revenus chacun deux fois, isolément, en place marchande (5). La vision s'achève quand ils se soudent : **la pantomime des gueux.** Le triomphe du style est du même coup le triomphe de l'imagination. Nous sommes dans l'univers de la danse, nous y restons. Le mot **branle** n'est pas un synonyme archaïque de mouvement, ou de ressort. C'est le nom d'une danse d'autrefois (on disait aussi le **branle-gay**) : par lui la pantomime s'organise en une immense ronde qui tourne sans fin et, s'élargissant, entraîne toute la société (6).

6. Le philosophe entend bien laisser au Neveu la responsabilité de cette vision héroï-comique du monde. Il l'a seulement aidé à la mettre au point : cf. **A** *votre* **compte; quelques pas de** *votre* **danse; dansent** *vos* **positions; ce que** *vous* **appelez...**

Son moralisme n'est pas étouffé par sa verve : il juge et de bien haut : **En cent manières plus viles les unes que les autres.** Démasquer les hypocrisies solennelles, ou, ce qui revient au même, faire porter à tous les hommes, même aux plus haut placés, le masque grotesque d'un Rameau, c'est une joie pour l'intelligence dédaigneuse d'un sage ! **Chacun a sa petite Hus et son Bertin :** la ronde s'achève en dégringolade; tout le monde rejoint le Neveu dans

(4) On se reportera aux notes 321 et 322 de l'éd. de Jean Fabre, pour apercevoir tout l'esprit de la scène. Pour solliciter, l'abbé de condition s'est déguisé, c'est-à-dire qu'il a repris le costume de son état !

(5) Comparer : **Voilà ma pantomime, à peu près la même que celle des flatteurs, des courtisans, des valets** ET **des gueux,** et : **Le ministre fait le pas de courtisan, de flatteur, de valet** OU **de gueux devant son roi.**

Le Neveu déroule une énumération; les personnages évoqués s'ajoutent les uns aux autres pour constituer une classe, celle des quémandeurs. Le philosophe cherche des synonymes; les personnages évoqués se remplacent; le dernier est retenu, comme le plus exact et le plus infamant. Telle est la portée de la substitution de **ou** à **et.**

(6) Il peut être utile de signaler que ce sens du mot **branle** est vraisemblablement conservé par Mallarmé dans le vers suivant : **Torche dans un branle étouffée.** Le branle, au XV^e^ siècle, se danse aux flambeaux; les flambeaux s'éteignent à la fin de la danse (cf. Ch. CHASSE, **Existe-t-il une clef de Mallarmé ?** in R.H.L., juillet-sept. 1952, p. 358).

l'humilité dérisoire de son infamie. Rameau ne se connaissait pas tant d'émules et de rivaux.

Reste à savoir si le philosophe n'a pas été aussi imprudent qu'impudent en se prétendant hors de la ronde. Il faudra bien qu'il fasse lui aussi sa pantomime. Mais ceci est une autre histoire.

CONCLUSION

1. Telle est cette vision colorée et goguenarde, tel est ce ballet au rythme endiablé. Les hommes ? tous gueux, tous danseurs, ou, si le terme est encore trop flatteur, tous saltimbanques.

Pareille imagination a-t-elle une grande portée ? Cache-t-elle une intuition neuve, une découverte originale ? Non, sans doute. Mais Diderot ne cherche ici que son plaisir. Il est, dans le registre comique, un grand poète. Et la poésie se suffit à elle-même.

2. Peut-être Rameau « l'amorphe » a-t-il gagné pour quelques instants Diderot « le colérique » à son plaisir favori. Pour le premier, affirme en substance M. Pierre Mesnard, le monde est un théâtre de marionnettes et les hommes ne sont que des pantins. Diderot, lui aussi, est parfois tenté d'enlever aux choses et aux gens tout sérieux. Qu'on se rappelle les aventures cocasses et les pitreries incongrues de Jacques le Fataliste et de son maître. Mais le monde était plus souvent, pour le « colérique », un chantier ou une arène qu'un spectacle. Nous avons eu ici le divertissement passager du lutteur et de l'ouvrier.

3. Cette page peut servir à préciser les lois de la vision comique. Il y a comédie parce que, pour le pitre et le sage qui se fait provisoirement son émule, tous les êtres perdent leur épaisseur, leur mystère : ils se réduisent à leur rôle, et ce rôle leur imposant une identique gesticulation, à une caricature. Il n'y a plus, dans cet univers deshumanisé, ni liberté ni souffrance : mais un mécanisme bien monté qui happe tous les survenants, et fait se propager, d'un bout de la terre à l'autre, les mêmes grimaces et les mêmes contorsions.

● Il suffirait que l'un des danseurs rompît le pas, ressentît pour de bon l'humiliation et l'offense, exigeât la satisfaction de ses besoins au lieu de la demander en dansant pour que la pensée devienne révolutionnaire. Le musicien Rousseau fera entendre souvent cette voix des pauvres qui refusent de danser.

● Il suffirait d'autre part que l'ombre de la mort se profilât au bout de la farandole pour que l'ensemble prenne une couleur tragique. Où vont ces danseurs inconscients, demanderait un Pascal ? Et la pantomime des gueux deviendrait l'un des actes de la tragédie du divertissement.

Dans un tout autre ordre d'idées, il suffirait que le meneur du jeu admirât l'entrain des danseurs, la puissance du besoin qui transforme tant de « gueux » en virtuoses et en acrobates pour que le texte se gonfle de lyrisme. Pensez à la fougue de Rabelais célébrant les miracles opérés par Messer Gaster : « Et tout pour la tripe ! »

Diderot est incapable d'éprouver l'angoisse tragique, le Neveu de nourrir une fureur révolutionnaire. De la collaboration du pitre et du philosophe ne pouvait naître aucune poussée lyrique. Il leur restait donc la voie où ils se sont engagés, celle de l'ironie, du sarcasme et de la caricature. Mais en conjuguant leurs talents, ils ont porté la vision comique au niveau de la plus haute poésie.

Roger PONS.

QUELQUES CADRES D'ÉTUDE POUR LES « POÈMES ANTIQUES »

I. — GENÈSE DU RECUEIL

A. — LES POÈMES DE « LA PHALANGE »

De 1845 à 1847, Leconte de Lisle a publié dans l'organe fouriériste **La Phalange** un certain nombre de poèmes; dix d'entre eux ont été repris, avec des modifications diverses, dès la première édition des **Poèmes antiques.** Ce sont : **Vénus de Milo, Idylle antique, Eglogue harmonienne, Hylas, Thyoné** (1846); **Niobé, Orphée et Chiron, Glaucé, Hypatie, La Fontaine aux Lianes** (1847); soit neuf poèmes grecs et un poème moderne.

B. — L'ÉDITION DE 1852

La première édition des **Poèmes antiques**, publiée chez Marc Ducloux en 1852, comporte, outre la préface, 31 poèmes, dont 21 nouveaux. L'ordre est le suivant : **Hypatie, Thyoné, Glaucé, Hélène, la Robe du Centaure, Chant alterné** (**Eglogue harmonienne** dans **La Phalange**), **Etudes latines, Niobé, la Source, le Réveil d'Hélios, Hylas, Juin, Midi, Nox, Khirôn** (**Orphée et Chiron** dans **La Phalange**), **la Fontaine aux Lianes, Jane, Nanny, Nell, la Fille aux cheveux de lin, Annie, Sourya** (hymne védique), **Si les chastes amours..., Bhagavat, Dies Iræ.**

En tout, 17 poèmes grecs (sur 34 dans l'édition définitive), 2 poèmes hindous (sur 7), 5 chansons écossaises (sur 6), l'unique poème latin (composé de 18 piécettes), la trilogie de paysages **Juin-Midi-Nox,** deux futurs poèmes barbares (**la Fontaine aux Lianes** et **Si les chastes amours...,** repris sous le titre **la Vipère**) et l'épilogue **Dies Iræ.** Le volume s'achève déjà sur **Dies Iræ**, mais s'ouvre avec **Hypatie;** les deux pièces semblent se répondre : l'une est un acte d'espérance (la Beauté est éternelle), l'autre un acte de désespoir (tout idéal est mort).

C. — DES « POÈMES ET POÉSIES » AU « PARNASSE CONTEMPORAIN »

Dans les **Poèmes et Poésies** (Dentu, 1855) figurent deux nouveaux poèmes hindous : **Çunacépa** et **l'Arc de Civa**; quatre nouveaux poèmes grecs : **Odes anacréontiques** (suite de piécettes), **le Vase, Phidylé, Fultus Hyacintho;** la dernière chanson écossaise, **la Chanson du Rouet**; et deux poèmes d'inspiration personnelle, **les Oiseaux de proie, Souvenir.**

Dans les **Poésies complètes** (Poulet-Malassis et de Broise, 1858), un nouveau poème hindou : **Vision de Brahma;** cinq nouveaux poèmes grecs : **les Plaintes du Cyclope, l'Enfance d'Héraklès, la Mort de Penthée, Héraklès au Taureau, Hypatie et Cyrille.**

Dans les **Poésies barbares** (Poulet-Malassis, 1862), les **Médailles antiques** (suite de piécettes) et **les Bucoliastes.**

Dans **le Parnasse contemporain** (Lemerre, 1886), **Prière védique pour les Morts.**

D. — L'ÉDITION DE 1874

Cette édition, « nouvelle, revue et considérablement augmentée », comporte cinquante-six poèmes, dont un dernier poème hindou : **la Mort de Valmiki;** sept nouveaux poèmes grecs : **Thestylis, Péristéris, Paysage, Kléarista, Symphonie, le Retour d'Adonis, Héraklès solaire;** et **les Etoiles mortelles.** C'est cette édition définitive, maintes fois réimprimée, qu'il y a lieu de considérer.

II. — LECONTE DE LISLE ET L'INDE

La curiosité de Leconte de Lisle pour l'Inde s'explique, en général, par sa connaissance du pays (il a visité Ceylan, séjourné à Pondichéry); par sa sympathie personnelle pour le pessimisme hindou; par la vogue de l'orientalisme aux environs de 1850; par l'influence de son ami Louis Ménard, enthousiaste des religions hindoues comme des mythes grecs. Il prend contact avec les grands textes et il s'en inspire.

A. — SOURCES HINDOUES DU POÈTE

Le **Rig-Véda** ou **Livre des Hymnes.** C'est le plus ancien et le plus important des quatre Védas (livres sacrés de l'Inde ancienne); traduit en français par Langlois (1848-1851). Ce recueil compte 1017 hymnes en l'honneur des Dieux. Dans l'atmosphère du **Rig-Véda**, les deux premiers poèmes hindous, **Sûryâ** et **Prière védique pour les Morts.**

Le Maha-Bharata, épopée en langue sanscrite, composée en distiques. Divers épisodes du **Maha-Bharata** ont été traduits par Théodore Pavie (1844), par Ed. Foucaux (1862), etc. Dans l'atmosphère du **Maha-Bharata,** le poème **la Mort de Valmiki.**

Le Ramayana, autre grande épopée, également en distiques, postérieure au **Maha-Bharata.** Une traduction complète en français a été publiée par H. Fauche à partir de 1854. Dans l'atmosphère du **Ramayana,** les deux récits **l'Arc de Civa** et **Çunacépa.**

Le Bhâgavata-Pûrana, texte postérieur de plusieurs siècles à ces deux épopées : l'une des six « pûranas » (poèmes de vulgarisation religieuse) consacrées à Viçnou. Ce poème a été traduit par Eugère Burnouf à partir de 1840. Dans l'atmosphère du **Bhâgavata-Pûrana, la Vision de Brahma** et **Bhagavat.**

B. — LES SEPT POÈMES HINDOUS

Sûryâ. Poème à la gloire du plus caractérisé des dieux solaires qui sont invoqués dans le **Rig-Véda.** Le poète y rassemble en une savante mosaïque des indications de détail qu'il a trouvées, pour la plupart, dans les hymnes solaires traduits par Langlois.

Prière védique pour les Morts. Ce poème s'oppose au précédent comme un hymne sur le thème de la Mort à un hymne sur le thème de la Vie. L. Ducros a montré que cette contamination était toute faite dans un chant funèbre traduit par Adolphe Pictet d'après Max Müller (Cf. Pictet, **les Origines indo-européennes ou les Aryas primitifs,** deux vol. in-4°, Paris, 1859-1863). L'ouvrage de Pictet vient de paraître lorsque Leconte de Lisle met en chantier son propre poème, destiné au **Parnasse contemporain.**

Bhagavat. Synthèse originale d'éléments empruntés pour la plupart au **Bhâgavata-Pûrana,** le poète y mêlant parfois des éléments personnels. Au début, le tableau de nature est librement imaginé par Leconte de Lisle. Le nom du premier brahmane, Maitreya, est celui d'un personnage du poème hindou, mais l'histoire est typiquement celle des pieux anachorètes que viennent tenter des courtisanes sacrées. L'aventure du second brahmane, Narada, figure dans le **Bhagavata-Pûrana;** mais dans le poème hindou il reçoit la visite du principe divin et se noie en un déluge de béatitude, alors qu'il demeure, chez Leconte de Lisle, abîmé dans la méditation de sa douleur. Les préoccupation métaphysiques du troisième brahmane, Angira, rejoignent celles du poète moderne. Le morceau sur l'ambition et la défaite de l'esprit humain « altéré de lumière » est un intermède lyrique au cours duquel Leconte de Lisle s'éloigne délibérément du modèle hindou pour définir son propre tourment. La personnification du Gange vient du **Maha-Bharata.** En revanche, pour l'épisode de l'ascension du Kailaça, les chants des Kinnaras, l'évocation finale de Bhagavat, l'imitation du **Bhagavata-Pûrana** redevient assez fidèle.

La Mort de Valmiki. Poème inspiré par l'histoire de l'ascète Tchyavana mangé par les fourmis, selon le **Maha-Bharata;** mais Leconte de Lisle substitue à ce personnage celui de Valmiki, l'auteur supposé du **Ramayana.**

L'Arc de Civa. Les éléments principaux (mariage de Rama et de Sita, lutte de Rama contre les Rakças) figurent dans le **Ramayana**; mais dans le poème hindou l'exil du héros est postérieur au mariage et ne prend fin qu'après quatorze ans; en outre, la vaine recherche de Rama prend, chez le poète moderne, une valeur symbolique : le génie accomplit son œuvre dans l'indifférence générale et nul n'a remarqué son passage.

Çunacépa. Affabulation également empruntée au **Ramayana.** Mais le poète moderne donne au heros une fiancée. En outre, il place dans la bouche de l'ascète un long discours sur la douceur de rentrer dans le néant. Ce discours est sans doute conforme aux enseignements généraux de la sagesse hindoue, mais traduit aussi une pensée personnelle.

La Vision de Brahma. Dans le **Bhâgavata-Pûrana,** Brahma paraît au sein d'un lotus sorti du nombril

de Bhagavat, se pose le problème de l'Etre et chante les louanges de Bhagavat, qui lui donne l'explication du monde. Leconte de Lisle s'inspire encore du poème hindou, mais élimine des éléments concrets qui heurtaient son goût.

C. — CONCLUSION SUR L'INSPIRATION HINDOUE

Leconte de Lisle a voulu retrouver, par l'érudition, l'esprit de l'ancienne civilisation hindoue. Ses lectures sont étendues; ses souvenirs sont nombreux et précis : on a pu dénombrer, dans les 58 vers de **Sûryâ,** 125 références au texte original !

Mais il adapte et utilise parfois librement les textes dont il s'inspire. Tantôt il supprime certains détails réalistes (**la Vision de Brahma**; mais aussi **la Mort de Valmiki** et **Bhagavat**); tantôt il imagine des épisodes qui donnent à son poème plus de relief dramatique (épisode amoureux de **Çunacépa**); tantôt il charge ses vers d'une signification symbolique (**l'Arc de Civa**) ou philosophique (amplification de **Bhagavat** après le discours des brahmanes); tantôt il exprime indirectement sa pensée ou son sentiment personnel (obsession de l'amour : **Çunacépa**, le second brahmane de **Bhagavat**; inquiétude métaphysique : **Bhagavat**; aspiration au néant : **Bhagavat, Çunacépa, la Mort de Valmiki**).

Il lui arrive même de trahir ses modèles. Malgré ses scrupules d'exactitude, il introduit parfois, dans l'évocation des événements, une chronologie fantaisiste : le vieux roi de **Çunacépa** n'est plus, comme dans le **Ramayana,** le saint roi Ambarista, mais le fils de Daçaratha (cf. vers 244), donc un frère puîné de Rama. Surtout, comme l'a montré tout récemment M. Léon Armengaud, à propos de Sûryâ, dans un article de la **Revue d'Histoire littéraire** (octobre-décembre 1952), il confond et brouille parfois les époques successives de l'ancienne civilisation hindoue : le premier vers du poème évoque les « océans antiques » alors que la mer est à peu près absente du **Rig-Véda** (on a longtemps douté que les tribus aryennes aient atteint l'océan); le second évoque les grandes Eaux lavant les pieds du Maître selon une tradition également étrangère au **Rig-Véda** et empruntée sans doute au **Bhâgavata-Pûrana**; de même, c'est par l'imitation du **Bhâgavata-Pûrana** que s'expliquent la description précieuse de l'Aurore et l'allusion aux Apsaras sous l'aspect de courtisanes sacrées (dans le **Rig-Véda,** les Apsaras sont de pures abstractions); ainsi, écrit L. Armengaud, « l'atmosphère raffinée de l'hindouisme se substitue au rude climat du védisme primitif ». Enfin, Leconte de Lisle, dans **Sûryâ**, dans **Bhagavat** aussi, introduit, pour décrire des paysages hindous, des souvenirs de l'île Bourbon. **Ces poèmes, en somme, sont moins savants et plus personnels qu'ils ne le paraissent.**

III. — LECONTE DE LISLE ET LA GRÈCE

Comme le prouve sa collaboration à **La Phalange,** Leconte de Lisle s'est intéressé à la Grèce avant de s'intéresser à l'Inde; mais il commence par confondre l'idéal grec avec l'idéal fouriériste d'harmonie universelle. Sous d'autres influences, le culte de l'antiquité grecque va changer de caractère. Mais il constituera un élément permanent de son inspiration.

1. Le fouriérisme

Leconte de Lisle voit d'abord dans l'univers grec une illustration avant la lettre de l'idéal fouriériste : l'âge d'or est devant nous, mais aussi derrière nous; la Grèce est le paradis du monde païen, comme la cité phalanstérienne sera le paradis du monde moderne.

Cette idée apparaît dans plusieurs poèmes de **La Phalange** que Leconte de Lisle ne reprendra pas, sans doute en raison de leur orientation politique et sociale trop nettement marquée. Dans **Hélène,** poème de 1845 sans aucun rapport avec la pièce de même titre qui figure dans les **Poèmes antiques,** l'héroïne grecque est le symbole de la Beauté rêvée par Fourier, celle « dont l'attraction lie / D'un lien d'amour le ciel à la terre embellie ». Dans **Tantale** (1846), le héros est le symbole de l'humanité en quête d'un bonheur qui se dérobe, mais qui finira bien par se réaliser un jour.Cf. encore **les Sandales d'Empidocle** (1846).

Mais les pièces recueillies dans les **Poèmes antiques** elles-mêmes présentaient, dans **La Phalange,** une orientation idéologique. **Niobé** s'achevait par une longue tirade où l'héroïne, comme Tantale dont elle est la fille, apparaît comme un symbole de l'humanité souffrante, mais promise au triomphe. **Vénus de Milo** s'achevait, de même, par des vers à la gloire de l'Homme. Lorsque Leconte de Lisle, déçu par la Révolution de 1848, écœuré par le Coup d'Etat, renonce à ses rêves politiques, il modifie ou amputе ses poèmes fouriéristes, mais il n'y renonce pas entièrement, car il conserve sa ferveur pour le monde antique.

2. Les poètes contemporains

Plusieurs poètes viennent de donner l'exemple d'épopées à la gloire du génie grec. Cf. le **Prométhée** d'Edgar Quinet (1838), où le héros est représenté à la fois comme le prototype hellénique du Christ et comme le symbole de l'aspiration humaine à la divinité; **Le Centaure** de Maurice de Guérin (1842), où Macarée, tel le Khirôn de Leconte de Lisle, a voulu, dans l'ardeur de sa jeunesse, absorber les énergies de l'univers; la **Psyché** de Laprade (1841).

L'influence de Laprade est particulièrement importante; et sensible surtout dans ses œuvres lyriques (**Odes et Poèmes**, 1844). On peut comparer **Hypatie** avec **Sunium** (« Sagesse des vieux jours, vierge mélodieuse... » : c'est déjà l'accent des **Poèmes antiques**); **Kybèle** avec **les Corybantes :**

> Dépouillez vite, ô Corybantes,
> La pourpre des robes tombantes,
> Dansez sur un monde effréné.
>
> (Laprade, *Les Corybantes.*)

> Les Nymphes de l'Ida, les sacrés Corybantes
> Déchirent leurs robes tombantes
> Et dansent par bonds effrénés.
>
> (Leconte de Lisle. *Kybèle.*)

Moins nettes, mais sensibles aussi, l'influence du Banville des **Cariatides**, qui exalte le naturalisme païen et celle d'Amédée Renée, auteur d'une **Niobé.**

3. Louis Ménard

Louis Ménard, ami de Leconte de Lisle, a lutte à ses côtés pour un idéal démocratique, puis s'est découragé, lui aussi, et plongé dans un rêve antique. **Il y a eu entre les deux hommes réciprocité d'influence; et tous deux ont baigné dans le même courant de pensée.**

Louis Ménard a publié, comme Edgar Quinet, un poème épique sur Prométhée, intitulé **Prométhée délivré** (1843), où il annonce la fin des tyrannies sociales et religieuses. Puis il a composé un autre poème, **Euphorion**, qui devait paraître après la première édition des **Poèmes antiques**; le héros, fils d'Hélène et d'Achille, né sur l'Himalaya, cherche en vain un idéal dans le monde chrétien et moderne, dont il finit par se détourner pour revenir en pensée à ses berceaux, l'Inde et la Grèce.

En outre, **Louis Ménard est un philologue et un mythologue, dont l'érudition dut souvent éclairer le zèle moins sérieusement informé de son ami.** Il s'attache à retrouver dans les traditions les plus anciennes de la Grèce l'originalité d'un génie autochtone et considère les mythes primitifs comme l'expression spontanément symbolique d'une révélation religieuse. Il croit découvrir dans la civilisation grecque une leçon de sagesse, d'ordre et d'harmonie. Ces idées sont exposées dans son traité **Du Polythéisme hellénique,** paru en 1863, mais longuement mûri au cours des années précédentes; on y relève des analogies de pensée et d'expression frappantes avec les préfaces de Leconte de Lisle :

Le reproche qui m'a été adressé de préférer les morts aux vivants est on ne peut plus motivé, et j'y réponds par l'aveu le plus explicite.

(Leconte de Lisle, préface des *Poèmes et poésies.*)

Quand l'avenir n'a plus de promesses, l'esprit se nourrit de souvenirs et, pour les races fatiguées, la société des morts vaut mieux que celle des vivants.

(Louis Ménard, *Du Polythéisme hellénique*, p. 395.)

B. — LES POÈMES GRECS DE 1852

Dans la première édition des **Poèmes antiques** figurent, d'abord, deux pièces à la gloire d'une Beauté éternelle dont la Grèce fut longtemps le sanctuaire : **Hypatie** et **Vénus de Milo.** Ces pièces, qui ont été publiées pour la première fois dans **La Phalange,** demeurent en somme assez proches de l'idéal philosophique du fouriérisme.

On y trouve en outre trois longs poèmes, **Niobé, Khirôn** et **Hélène,** auxquels Leconte de Lisle affecte, dans sa préface, de donner une signification strictement historique : « **Hélène** est le développement dramatique et lyrique de la légende bien connue qui explique l'expédition des tribus guerrières de l'Hellade contre la ville sainte d'Ilos. **Niobé** symbolise une lutte fort ancienne entre les traditions doriques et une théogonie venue de Phrygie. Khirôn est l'éducateur des chefs myniens : depuis le déluge d'Ogygès jusqu'au périple d'Argo, il assiste au déroulement des faits héroïques. » Mais nous ne pouvons oublier que, dans l'esprit même du poète, Niobé et Khirôn ont été d'abord deux symboles de la conscience humaine opprimée par l'ordre divin.

A la tradition héroïque et mythique, on peut rattacher d'autres poèmes plus courts : **Kybèle** (hommage à la « nourrice féconde »); **Pan** (hommage au dieu de la nature); **Le Réveil d'Hélios** (hommage au dieu solaire de la Grèce); **La Robe du Centaure** (allégorie sur le thème des épreuves qu'impose aux grands hommes l'ardeur dévorante de leur génie).

Enfin, le poète aime à évoquer aussi le climat d'une autre Grèce plus aimable, qui rappelle les idylles de Théocrite. A cette veine appartiennent : **Thyoné** et **Glaucé,** poèmes symétriques (Thyoné est un dialogue entre un jeune amoureux et une vierge qui se dérobe; **Glaucé** est un dialogue entre une nymphe touchée par Éros et un « pasteur inhumain » qui refuse de se consacrer à un unique amour); **Klytie** (hommage vibrant et sensuel à Klytie, belle entre toutes les nymphes); **La Source** (où une naïade aperçue par un aegipan fuit son regard impur); **Hylas** (où le héros est saisi par l'amour de deux nymphes); **Églogue** (chant alterné entre amants); **Les Éolides** enfin, symboles du génie poétique et plus particulièrement idyllique.

Pour ces poèmes grecs, Leconte de Lisle se donne des modèles antiques, mais l'imitation est en général fort lointaine. Pour **Niobé,** il s'inspire des **Métamorphoses** d'Ovide (VI, 146 sqq.), mais il modifie les circonstances du blasphème proféré par l'héroïne; pour **Khirôn,** il se souvient de la légende des Argonautes et notamment du récit d'Apollonios de Rhodes, mais il semble avoir inventé l'idée d'une mission d'Orphée auprès du Centaure; pour **Hélène,** il adapte très librement un poème de Kolouthos dont il ne conserve pas le plan. Dans les poèmes idylliques, l'influence de Théocrite s'exerce de la façon la plus discrète.

C. — LES POÈMES GRECS DE LA SECONDE MANIÈRE

Les poèmes grecs postérieurs à 1852 attestent une orientation nouvelle. Le poète renonce désormais aux grands mythes héroïques; il se tourne vers l'alexandrinisme et développe surtout des thèmes plastiques; en même temps, l'imitation des modèles devient beaucoup plus serrée et parfois littérale.

1. Renouvellement des influences

Théocrite apparaît maintenant comme le principal inspirateur.

Dans les **Poèmes et Poésies, Le Vase :** cf. la première idylle de Théocrite, **Thyrsis,** où un chevrier promet au berger Thyrsis de le récompenser par des présents, s'il consent à chanter, et entre autres par un vase qu'il décrit longuement; Leconte de Lisle s'inspire de cette description.

Dans les **Poésies complètes, Les Plaintes du Cyclope :** cf. Théocrite, idylle XI, où le Cyclope appelle en vain Galatée qui la fuit; **L'Enfance d'Héraklès** : cf. Théocrite, idylle XXIV, vers 1 à 33, le coucher d'Héraklès et sa lutte avec les deux serpents; **La Mort de Penthée** : cf. Théocrite, idylle XXVI, ébats des Bacchantes sur le mont Cythéron et massacre du profane Penthée; **Héraklès au Taureau** : cf. Théocrite, idylle XXV, vers 85 à 152, retour d'immenses troupeaux et combat d'Héraklès contre un taureau qui l'a affronté.

Dans les **Poésies barbares, Les Bucoliastes** (chant alterné de deux bergers selon une formule chère à Théocrite).

Dans l'édition de 1874, **Le Retour d'Adonis** : cf. Théocrite, idylle XV, **Les Syracusaines**, vers 100 à 144, chant à la gloire d'Adonis qui est venu rejoindre Aphrodite; **Symphonie** : cf. Théocrite, épigramme V, **Le Concert; Thestylis, Paysage, Kléarista,** trilogie d'atmosphère sicilienne.

Moins importante, mais non moins évidente, et hautement proclamée par le poète lui-même, apparaît l'influence de la tradition anacréontique.

Dans les **Poèmes et Poésies, Odes anacréontiques** : I, **Les Libations,** cf. Faux Anacréon, IV; II, **La Coupe**, cf. Faux Anacréon, XII et XVIII; III, **La Tige d'Œillet,** cf. Faux Anacréon, VII; IV, **Le Souhait**, cf. Faux Anacréon, XX; V, **La Cavale**, cf. Anacréon, fragment 75; VI, **Le Portrait**, cf. Faux Anacréon, XXVIII; VII, **L'Abeille**, cf. **Le Voleur de Miel**, attribué à Théocrite; VIII, **La Cigale** : cf. Faux Anacréon, XLIII; IX, **La Rose** : cf. Faux Anacréon, LIII.

Dans les **Poésies barbares, Médailles antiques** : I, II et III, cf. Faux Anacréon.

2. Renouvellement des sujets

Leconte de Lisle cherche surtout le motif sculptural, le tableau, la « médaille » ou le « vase »; bref, il cherche, avant tout, à créer une impression d'art. Sauf dans **La Mort de Penthée**, il élimine les scènes tumultueuses à personnages nombreux; dans la plupart des poèmes, il campe un personnage dans un décor. Ce personnage est tantôt Héraklès (**Enfance d'Héraklès** : « Mais Héraklès, debout, dans ses langes se dresse »; **Héraklès au Taureau** : « Ce héros d'une main le saisit par la corne / Et sans rompre d'un pas, il lui ploya le col, / Meurtrissant ses naseaux furieux dans le sol »); tantôt un Cyclope (**Les Plaintes du Cyclope**); tantôt un animal (**Fultus Hyacintho**); tantôt un jeune pasteur (**Paysage**); tantôt une femme (**Thestylis, Kléarista**). Le décor est souvent un paysage naturel, pris à diverses heures de la journée (**Kléarista** : « L'Aube divine baigne au loin l'horizon clair »; **Paysage** : « L'Archer resplendissant darde ses belles flèches »; **Thestylis** : « Tout s'apaise : l'oiseau rentre dans son nid frais »).

3. Renouvellement de la forme

Leconte de Lisle adapte maintenant de fort près, le plus souvent, des modèles précis. Son adaptation est pourtant originale. Cf. **Le Vase.** On examinera successivement le texte de Théocrite et celui du poète moderne :

Je te donnerai aussi un vase en bois, profond, enduit de cire odorante, un vase à deux oreilles, nouvellement façonné et qui sent encore le ciseau. A ses lèvres, en haut, s'enroule une bordure de lierre, de lierre parsemé d'hélichryse; et, dans cette bordure, serpente l'hélix fière de ses fruits safran. A l'intérieur est une figure de femme, œuvre digne des dieux; elle est parée d'un péplos et d'un diadème; à ses côtés, des hommes aux belles chevelures à tour de rôle font assaut de paroles; mais ce qu'ils disent ne touche pas son cœur; tantôt c'est l'un qu'elle regarde en souriant, tantôt c'est sur l'autre qu'elle jette son attention; et eux, dont à la longue l'amour gonfle les yeux, se donnent une peine inutile. Ensuite sont figurés un vieux pêcheur et une roche rugueuse, sur laquelle le vieillard tire laborieusement un grand filet pour ramener ce qu'il a pu prendre; il a l'air d'un homme qui fait de violents efforts; on dirait qu'il met à pêcher toute la vigueur de ses membres, tant, partout, les muscles font saillie sur son cou, malgré qu'il soit chenu; et sa force est digne de la jeunesse. Tout près du vieux usé par la mer, une vigne est richement chargée de grappes brunissantes, que garde un petit garçon assis sur un mur de pierres sèches; autour de lui, deux renards : l'un se promène dans les rangées de ceps et pille le raisin mûr; l'autre met en œuvre toute espèce de ruses pour atteindre la besace de l'enfant et se promet bien de ne pas le laisser avant d'avoir mis son déjeuner à sec; lui, cependant, avec des tiges d'asphodèle qu'il attache à des joncs, tresse un beau filet à sauterelles; et il se soucie bien moins de la besace et des ceps qu'il ne prend de plaisir à son travail. Tout autour de la coupe se déploie la flexible acanthe. Pour un chevrier, cela vaut d'être vu; c'est une merveille, il y a de quoi te frapper de stupeur. En paiement de ce vase, j'ai donné à un batelier des Calydnes une chèvre et un gros fromage de lait blanc. Il n'a pas encore touché ma lèvre, il est encore vierge. De grand cœur, je veux t'en faire hommage, si tu me chantes, ami, l'hymne délicieux.

(*Théocrite*, id. I, vers 27 à 61, trad. par Ph.-E. Legrand, Paris, *Les Belles-Lettres*, 1925.)

Reçois, pasteur des boucs et des chèvres frugales,
Ce vase enduit de cire, aux deux anses égales.
Avec l'odeur du bois récemment ciselé.
Le long du bord serpente un lierre entremêlé
D'hélichryse aux fruits d'or. Une main ferme et fine
A sculpté ce beau corps de femme, œuvre divine,
Qui, du péplos ornée et le front ceint de fleurs,
Se rit du vain amour des amants querelleurs.
Sur ce roc, où le pied parmi les algues glisse,
Un pêcheur vient en hâte; et, bien que vieux et lent,
Ses muscles sont gonflés d'un effort violent.
Une vigne, non loin, lourde de grappes mûres,
Ploie; un jeune garçon, assis sous les ramures,
La garde; deux renards arrivent de côté
Et mangent le raisin par le pampre abrité
Tandis que l'enfant tresse, avec deux pailles frêles
Et des brins de jonc vert, un piège à sauterelles.
Enfin, autour du vase et du socle dorien,
Se déploie en tous sens l'acanthe corinthien.
J'ai reçu ce chef-d'œuvre, au prix, et non sans peine,
D'un grand fromage frais et d'une chèvre pleine.
Il est à toi, Berger, dont les chants sont plus doux
Qu'une figue d'Aigile, et rendent Pan jaloux.

(Leconte de Lisle, *Le Vase, Poèmes antiques*, pp. 172-173.)

On constate, en comparant ces deux textes : 1° que Leconte de Lisle transpose assez fidèlement, mais sans rigueur; 2° qu'il abrège et condense, en supprimant surtout les détails concrets qui évoquent des scènes de mœurs; 3° que, parfois il ajoute des adjectifs, volontiers couplés (ferme et fine; glauque et lisse; vieux et lent); 4° qu'il introduit certains effets (cf. au vers 14, le rejet du verbe Ploie). D'une façon générale, il parvient à plus de dignité poétique, peut-être au détriment de la vie.

D. — CONCLUSION SUR L'INSPIRATION GRECQUE

Leconte de Lisle a eu le souci constant d'exalter la beauté grecque. Il n'a jamais oublié la leçon qu'il a donnée lui-même dans **Vénus de Milo**, dans **Hypatie**

ou dans les derniers vers de **La Source**. A travers ses poèmes circule une pathétique ferveur.

Il a voulu aussi recréer, par l'érudition et par la poésie, l'atmosphère du monde grec et de ses légendes. A cet égard, il est souvent demeuré inférieur à son dessein. Il peint une Grèce vue à travers certains préjugés esthétiques, une Grèce d'opéra. Il campe un décor solennel et décrit une perpétuelle cérémonie. Mais la vie quotidienne n'apparaît pas dans sa reconstitution; par goût personnel, il élimine de sa poésie les aspects familiers qui donnent tant de vérité aux œuvres d'Homère ou de Théocrite (de l'idylle **Héraklès enfant**, il retient la vision plastique du héros dans ses langes, mais il renonce à transposer la scène de Théocrite où Alcmène avertit Amphitryon du prodige; de l'idylle **Les Syracusaines**, il ne garde que l'intermède lyrique : il ne s'intéresse pas au dialogue pittoresque des femmes chez elles ou dans les rues). D'où quelque froideur, quelque immobilité, qui a valu parfois au poète des jugements sévères, comme celui d'Albert Thibaudet : « Sa Grèce de marbres blancs, de ciel bleu, de raison, de vérité, de noms propres, nous paraît aujourd'hui scolaire. Et il est remarquable que ce poète des mythes n'ait créé aucun mythe vivant. »

IV. — AUTRES THÈMES D'INSPIRATION

Un certain nombre de poèmes, groupés vers la fin du recueil, doivent être considérés en marge du cycle hindou et du cycle grec.

A. — ÉTUDES LATINES

Ces piécettes sont à rapprocher des **Odes anacréontiques** et des **Médailles antiques**. Mais l'initiateur est ici Horace. I. **Lydie**, Horace, **Odes**, II, 11. — II. **Licymnie**, Horace, II, 12. — III. **Thaliarque**, I, 9. — IV. **Lydé**, III, 28. — V. **Phylis**, IV, 6. — VI. **Vile potabis**, I, 20. — VII. **Glycère**, I, 11 et 13. — VIII. **Hymne**, I, 21. — IX. **Néère**, I, 19. — X. **Phidyllé**, III, 23. — XI. **Plus de neige...**, IV, 7. — XII. **Salinum**, II, 16. — XIII. **Hymne**, III, 25. — XIV. **Pholoé**, III, 15. — XV. **Tyndaris**, I, 17. — XVI. **Pyrrha**, I, 5.

En général, le poète moderne abrège l'ode latine, qui parfois tend à devenir une simple épigramme.

B. — CHANSONS ÉCOSSAISES

Les six poèmes sont imités de Burns. Le poète français y ajoute une sorte de frémissement sensuel, sauf dans le dernier, **la Chanson du Rouet**, qui s'achève sur la pensée mélancolique de la mort.

C. — CONFRONTATIONS PAGANO-CHRÉTIENNES

Deux poèmes, **Chant alterné** et **Hypatie et Cyrille**, ont pu être recensés parmi les poèmes d'inspiration grecque; mais en fait, ils embrassent deux mondes à la fois : l'idéal chrétien y est mis en parallèle et en opposition avec l'idéal païen.

Chant alterné s'intitulait, dans **La Phalange**, « Eglogue harmonienne »; le poète cherchait alors une conciliation possible entre paganisme et christianisme. Mais, dans le poème remanié, il observe que les deux religions antagonistes sombrent dans un même oubli.

Hypatie et Cyrille reprend le thème d'**Hypatie**, mais sous une forme dramatique. Le poète évoque cette fois un conflit où il prend parti. A la vierge païenne, il oppose un évêque chrétien. Cyrille voudrait négocier avec Hypatie et surtout la convertir; mais il se montre si raide qu'Hypatie, d'abord conciliante, se raidit à son tour : elle serait prête à révérer le Christ comme les dieux païens, non pas à l'installer dans son temple comme le Dieu unique. Son attitude ressemble à celle des modernes théosophes, à celle de Louis Ménard, notamment, qui, rappelant la leçon récitée par Joas à Athalie : « Lui seul est Dieu, Madame, et le vôtre n'est rien », riposte : « Qu'en sais-tu, petit enfant juif ? » (**Rêveries d'un païen mystique**). Ici, Leconte de Lisle entend dénoncer l'intolérance chrétienne, qui a substitué un fanatisme étroit à un éclectisme fécond.

D. — POÈMES D'EXPRESSION PERSONNELLE

Malgré les protestations de la préface contre le lyrisme romantique, Leconte de Lisle a introduit dans les **Poèmes antiques** des pièces où son sentiment profond s'épanche sans intermédiaire. A ce cycle se rattachent **Les Oiseaux de Proie** (sur le thème de la passion), **Souvenir** et les trois paysages **Juin-Midi-Nox**. En particulier, **Nox** renouvelle le thème de la nature consolatrice et apaisante, avec des accents d'une frémissante sincérité (cf. la dernière strophe et l'allusion aux jours troublés de son adolescence parmi les splendeurs de son île natale).

E. — DIES IRÆ

Ce poème constitue l'épilogue du recueil et en dégage une leçon cruelle. En vain, l'homme lassé d'un siècle décadent a remonté le cours du temps pour retrouver la sève primitive et la jeunesse de l'univers : le passé est mort à jamais. Successivement ont péri la religion de la Perse, celle des brahmanes hindous, celle du peuple grec; la dernière en date, le christianisme, a joué elle aussi son rôle, mais s'est effondrée à son tour. La ruine de tout idéal engendre un désespoir total et la mort apparaît comme un refuge suprême.

A la lumière de cet ultime poème se révèle le vrai sens du recueil. Il ne s'agissait pas tellement, pour Leconte de Lisle, de réconcilier la poésie avec la science ou avec l'érudition; mais d'échapper aux laideurs d'un monde corrompu et sans âme. Il a voulu rêver le passé, comme au temps de sa foi fouriériste il avait voulu rêver l'avenir. Mais il s'avise que ce nouveau rêve est, comme l'autre, voué à l'échec. Il se retrouve alors en face d'une réalité présente qu'il a maudite, mais qu'il n'a pu détruire ni oublier.

Il est émouvant de relever, tout au long des **Poèmes antiques**, des traces de cette douloureuse expérience. L'œuvre déçoit, si l'on cherche à y puiser des satisfactions d'historien ou d'archéologue, et nous voyons aujourd'hui l'Inde ou la Grèce avec d'autres yeux. Mais elle touche, si l'on sait y découvrir le témoignage d'un drame personnel.

Pierre-Georges CASTEX.

POUR LE THÈME LATIN (suite) [1]

Du même Boileau le **Discours sur la satire** est un plaidoyer qui rappelle certains développements d'Horace et de Juvénal; en particulier, pour défendre son droit de nommer, le poète satirique s'appuie sur l'exemple de ses devanciers, Lucilius, Horace, Perse et Juvénal parmi les anciens. Tout ce **Discours** peut fournir d'excellents sujets de thèmes; en voici le début :

BOILEAU, **Discours sur la Satire** (début)

Quand je donnai pour la première fois mes Satires au public, je m'étais bien préparé au tumulte que l'impression de mon livre a excité sur le Parnasse. Je savais que la nation des poètes (1), et surtout des mauvais poètes, est une nation farouche qui prend feu aisément; et que ces esprits avides de louanges ne digéreraient pas facilement une raillerie, quelque douce qu'elle pût être. Aussi oserai-je dire, à mon avantage, que j'ai regardé avec des yeux assez stoïques les libelles diffamatoires qu'on a publiés contre moi. Quelques calomnies dont on ait voulu me noircir, quelques faux bruits qu'on ait semés de ma personne, j'ai pardonné sans peine ces petites vengeances au déplaisir d'un auteur irrité (2), qui se voyait attaqué par l'endroit le plus sensible d'un poète, je veux dire par ses ouvrages.

Mais j'avoue que j'ai été un peu surpris du chagrin (3) bizarre de certains lecteurs, qui, au lieu de se divertir d'une querelle du Parnasse, dont ils pouvaient être spectateurs indifférents, ont mieux aimé prendre parti et s'affliger avec les ridicules (4), que de se réjouir avec les honnêtes gens. C'est pour les consoler que j'ai composé ma neuvième satire, où je pense avoir montré assez clairement que, sans blesser ni l'Etat ni sa conscience, on peut trouver de méchants vers méchants, et s'ennuyer de plein droit à la lecture d'un sot livre. Mais puisque ces messieurs ont parlé de la liberté que je me suis donnée de nommer (5), comme d'un attentat inouï et sans exemple, et que des exemples ne se peuvent pas mettre en rimes, il est bon d'en dire ici un mot, pour les instruire d'une chose qu'eux seuls veulent ignorer, et leur faire voir qu'en comparaison de tous mes confrères les satiriques j'ai été un poète fort retenu.

TRADUCTION PROPOSÉE

Cum primum Saturas meas edidi, ad tumultum quem liber meus excusus in Parnasso excitauit omnino accinctus eram.

Nam equidem sciebam poetarum ac praesertim malorum poetarum gentem ferocem esse atque promptam ad excandescendum eorumque animos laudum cupidos irrisionem uel leuem aegre concocturos esse. Quare cum mea laude dicere ausus sim me probrosos libellos, qui contra me uulgati sint, aequiore animo adspexisse. Etenim quibuscumque falsis criminibus me inquinare uoluerunt, quoscumque de me inanes rumores sparserunt, pusillas istas ultiones irati cuiusdam scriptoris aegritudini haud inuitus concessi, qui ea parte se peti sentiebat qua poeta minimo tactu laedi solet, operibus dico suis.

Sed fateor me quorumdam legentium singularem dolorem paulum miratum esse, qui Parnassio illo iurgio, quod lenti spectare poterant, non delectati sunt, sed alteri parti adeo fauere maluerunt ut cum ridiculis uiris maererent quam cum bonis laetari. Quos ut consolarer, nonam saturam meam composui, in qua mihi uideor id satis declarauisse aliquem, salua re publica et conscientia sua, malos uersus pro malis habere ineptique libri legendi taedio affici suo iure posse. Attamen cum illi dixerint quam licentiam in nominibus proferendis mihi sumpsissem quasi facinus esse nouum atque inauditum, neque exempla uersibus includere liceat, hic operae pretium est hac de re pauca loqui, ut eos quiddam doceam quod soli scire nolint, eisque demonstrem me prae ceteris collegis meis qui Saturas scripserunt moderatissimum poetam fuisse.

NOTES. — 1. C'est-à-dire la race des poètes : *gens* ou *genus* (cf. HOR., *Epist.*, II, 2, 102 : *genus irritabile uatum*). — 2. COTIN, auteur d'une brochure intitulée : *La critique désintéressée sur les satires du temps.* — 3. Sens fort du mot au XVII[e] siècle. — 4. C'est-à-dire les gens ridicules. — 5. C'est-à-dire de désigner nommément mes ennemis.

E. DE SAINT-DENIS

(1) Voir **L'Information littéraire** n° 5 de 1952, p. 206